

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Pintura hispanoflamenca en Castilla: 1455-1504
Estado de la cuestión

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE I (MEDIEVAL)

Autor: Iban Redondo Parés

Directoras: Matilde Miquel Juan
Olga Pérez Monzón

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
CAPÍTULO 1: LA HISTORIOGRAFÍA DEL SIGLO XIX.....	6
CAPÍTULO 2: LAS PRIMERAS APORTACIONES DE LOS ERUDITOS (1901-1933)	20
CAPÍTULO 3: LAS PRIMERAS MONOGRAFÍAS (1934-1966).....	40
CAPÍTULO 4: LOS ESTUDIOS CIENTÍFICOS Y LAS TESIS DOCTORALES (1967-2000)	56
CAPÍTULO 5: LAS NUEVAS VÍAS DE INVESTIGACIÓN (2001-2011).....	78
ABREVIATURAS EMPLEADAS Y BIBLIOGRAFÍA.....	96

INTRODUCCIÓN.

El presente estudio es un estado de la cuestión de la pintura hispanoflamenca en Castilla. El simple planteamiento de un trabajo de esta naturaleza acarrea una serie de problemas que es necesario precisar desde un principio por dos razones: primero, para poder comprender cómo se ha abordado la cuestión y segundo para poder entender las conclusiones a las que se ha llegado a lo largo de la investigación.

El número de variables que hay que definir (de carácter cronológico, etimológico, etc.) no es inferior al número de problemas al que se ha tenido que hacer frente a lo largo del estudio. Antes de enumerar los objetivos del estado de la cuestión, es necesario definir términos como la cronología que nos compete; en este sentido la elección de la horquilla 1455-1504 no es en absoluto arbitraria, y responde a dos acontecimientos muy marcados. El primero es la realización del retablo hispanoflamenco más antiguo conocido, el famoso políptico de los Ángeles del marqués de Santillana, obra cumbre de la pintura del siglo XV que además de estar documentada fue pintada por un autor conocido, Jorge Inglés. La segunda fecha responde a la muerte de la reina Isabel la Católica, máximo exponente entre los comitentes del arte de finales del siglo XV y principios del XVI. Ambas fechas suponen unos hitos muy marcados dentro de nuestra historia artística, por un lado comienza una nueva etapa de nuestro arte y por otro se cierra una era artística sin parangón en nuestra evolución histórica. Como primera excepción a una norma que no intenta ser inflexible, debemos aclarar que en ocasiones se incluirán estudios que rebasen la fecha de la muerte de la monarca, principalmente por la utilidad que puedan aportar. Asimismo, en ocasiones habrá textos que hablen de obras anteriores a 1455, aunque no será lo habitual.

Paralelamente al marco cronológico, se debe establecer una fecha a partir de la cual se toman los estudios historiográficos. En este sentido se ha elegido comenzar el estado de la cuestión con la magna obra de Ceán Bermúdez de 1800: por un lado, porque se trata de una obra que incluye prácticamente toda la información conocida anterior a él en materia de pintores; por otro, porque con anterioridad a esta fecha apenas hay mención a pintores o a obras que nos competen en este estudio. Es por esto por lo que consideramos la publicación de Ceán como la primera aportación realmente útil para este estudio.

La cronología será la que marque el ritmo del propio estudio, habiéndose dividido en cinco grandes capítulos: el primero incluye todo el siglo XIX, puesto que apenas contamos con una decena de obras para todo el siglo. El segundo cubre el primer tercio del siglo XX, en el que predominan los artículos y que concluye con el tomo IV en dos volúmenes de la gran obra de Post en 1933. El tercer capítulo llega hasta 1966, en el que se pueden destacar los primeros intentos de biografías y una cantidad no desdeñable de artículos científicos. Con el cuarto capítulo cerramos

el siglo XX, y es aquí donde más material se ha recabado, puesto que hay un marcado interés en los estudios científicos acerca de esta materia y es en esta época en la que se dan las publicaciones más completas y voluminosas. El quinto y último capítulo está dedicado principalmente a las nuevas vías de investigación que, aunque aún incipientes en nuestro país, cuentan con cierto apoyo foráneo que debe ser tenido en cuenta. Las conclusiones del estado de la cuestión se incluirán dentro del último capítulo puesto que es donde veremos de manera más clara las vías de investigación más recientes y que más han aportado al conocimiento de la pintura hispanoflamenca.

Fijados ya los límites cronológicos, es preciso aclarar el tipo de obras al que nos vamos a referir; en este sentido es imposible dedicarse a todas las manifestaciones artísticas puesto que sería prácticamente inabarcable y excedería los propósitos de un estado de la cuestión. Por lo tanto, incluso centrándonos en la pintura es necesario realizar una acotación, por lo que nos centraremos en la pintura en tabla y lienzo. Esta decisión tampoco es arbitraria, y responde por una parte a la necesidad de limitar la bibliografía que se va a utilizar, ya de por sí muy voluminosa, y por otro lado a la naturaleza de las propias obras, puesto que complicaría en demasía la consecución de los objetivos del estado de la cuestión la inclusión de estudios de las miniaturas o los frescos. Ni que decir tiene que la inclusión de estos tipos de pintura ayudarían a tener una visión más global del estilo hispanoflamenco en Castilla, pero debemos reiterar aquí que por las limitaciones físicas del presente trabajo abordar cualquier cuestión más allá de las pinturas en tabla y sarga convertiría este análisis en un estudio de carácter superior a un estado de la cuestión. Sí que se incluirán estudios, aunque existen poquísimos, sobre la influencia de la litografía en la pintura hispanoflamenca, pero únicamente porque ayudan a explicar el contexto en el que surgen dichas pinturas y porque resultan ser aportaciones muy importantes para comprender la naturaleza de las obras pictóricas creadas.

Por su parte, la bibliografía utilizada será la existente en la historiografía europea y americana desde 1800 al presente. Debe destacarse la amplia variedad de publicaciones tenidas en cuenta: artículos, monografías, tesis doctorales, biografías, obras enciclopédicas, etc. En cuanto a los catálogos, éstos suponen una rica fuente de información, pero no serán utilizados como fuente principal para nuestro estudio, por dos razones muy precisas: la primera es de tipo historiográfico, puesto que los catálogos no suelen responder a fines como los que corresponde a un artículo o una monografía (en general hacen referencia a una colección concreta o a una exposición temporal), y por otro lado, la utilización de todos los catálogos que hacen referencia a la pintura tardogótica en Castilla daría pie a otro estado de la cuestión independiente. En este sentido se han seguido criterios muy selectivos sobre la elección de los catálogos, eligiendo únicamente los que aportan nuevos puntos de vista o los que abordan la pintura hispanoflamenca como tema principal.

En lo que respecta al ámbito geográfico, nos hemos centrado en el territorio histórico de la Corona de Castilla. Las delimitaciones actuales no están ligadas en absoluto a las fronteras cambiantes de la Castilla de la segunda mitad del siglo XV, por lo que el área al que aludiremos no siempre parecerá coherente, aunque en el fondo responde a la historiografía disponible acerca de la pintura hispanoflamenca. Por razones de espacio del presente trabajo hemos decidido dejar fuera la bibliografía referente a Andalucía, lo cual apenas afectará a nuestras conclusiones.

La problemática del concepto “hispanoflamenco” no está tampoco, ni mucho menos, exenta de discusión. Como veremos en los capítulos 2 y 4, el término lo acuña el historiador del arte francés Bertaux en 1908, para ser después criticado también en 1973 por otro historiador francés, Charles Sterling. El apelativo hispanoflamenco es todavía discutido y se trata de una denominación que puede conducir a error, aunque este problema no es una excepción ni en esta disciplina ni en otras. En este sentido Pilar Silva aboga por mantener el uso de dicha denominación por cuestiones puramente prácticas: si bien sería más correcto utilizar la acepción “pintura de la segunda mitad del siglo XV”, eliminar el vocablo “hispanoflamenco” acarrearía más problemas que beneficios, puesto que se trata de un término fuertemente arraigado en nuestra historiografía. Como quedará patente en este estudio, en los últimos años existe una tendencia a reemplazar esta palabra por el concepto de pintura “tardogótica”, la cual creemos más acertada, puesto que se emplea también para la escultura y arquitectura de este periodo, y además es aceptada abiertamente por historiadores nacionales y foráneos.

Por último, en cuanto a la metodología empleada, debemos aclarar que se seguirá un criterio meramente cronológico de las aportaciones que se han estudiado. Esta elección responde a un intento de hacer una clasificación de carácter sistemático y que no va a responder a criterios temáticos. De hecho, la agrupación temática sería mucho más compleja y debido al carácter tan desigual del conjunto de estudios sobre esta materia, dicha complejidad no se vería compensada por una consecución de objetivos superior a los que se obtendrían basándonos en el criterio cronológico. Esta sistematización de las fuentes historiográficas permitirá, asimismo, poner de relieve la disparidad de la naturaleza de las fuentes analizadas, que en algunos casos es muy acusada, puesto que se puede pasar de una tesis doctoral de mil páginas a hablar de un artículo de apenas cuatro párrafos. Esta falta de planificación y organización dentro de nuestra historiografía es el reflejo de unos estudios que se han realizado sobre la marcha, sin que haya habido ningún historiador del arte que realmente se haya preocupado de hacer una labor de recopilación y mucho menos que intentara crear una obra de conjunto en la que se recojan todas las creaciones artísticas y todos los autores conocidos de la pintura hispanoflamenca en Castilla.

Esto es a grandes rasgos lo que pretendemos manifestar con la consecución de este estado de la cuestión: analizar en qué punto se encuentran los estudios sobre la pintura hispanoflamenca

en Castilla, identificar las lagunas y las aportaciones más o menos notables, para poder así plasmar el rumbo de las publicaciones que deberían seguir a las ya existentes. Realmente no se trata de ser excesivamente ambiciosos, puesto que para ello haría falta un trabajo mucho más amplio, sino de plasmar la situación exacta en la que se encuentran estas investigaciones, ver de qué herramientas disponemos y en qué forma podemos avanzar en el conocimiento de estas pinturas. No nos es posible incluir una comparativa entre los estudios castellanos y aragoneses o europeos, ni tan siquiera los relativos a la pintura de los primitivos flamencos, algo que ayudaría enormemente a comprender la naturaleza y evolución de la pintura hispanoflamenca. Únicamente se incluirán citas bibliográficas de aquellos textos que aportan una visión de conjunto y que marcan la diferencia entre el estudio de las distintas regiones.

Lamentablemente estamos muy lejos de conseguir una gran publicación que incluya un estudio pormenorizado y sistemático de todos los pintores y de todas las producciones artísticas que aquí se citan, además de las que desconocemos aún. Ni que decir tiene que una obra de similares características para el conjunto del país es, hoy por hoy, una mera utopía. Por eso mismo lo que se pretende es crear una pequeña herramienta que identifique las lagunas que se deben cubrir en pos de la consecución de un análisis mayor que permita aglutinar toda la información sobre la pintura tardogótica en Castilla. Sólo así se podrá avanzar en el conocimiento de este estilo y será la única forma en que se puedan ir colocando los pilares de una posible futura publicación que algún día se deberá acometer.

Finalmente sólo nos queda lamentar las obras que han quedado fuera de nuestro alcance, principalmente por los límites espaciales a que aludíamos antes y que son inherentes al propio trabajo. Si bien hay estudios que se han dejado fuera deliberadamente, siendo la principal razón la poca aportación que puedan éstos realizar a nuestros objetivos, es imposible controlar todas las publicaciones al cien por cien. La búsqueda ha llevado más de seis meses de investigación, consultas en distintas bibliotecas y a distintas personalidades versadas en la materia, y aunque se ha puesto todo el ahínco posible en recabar todos los textos conocidos, siempre queda la duda de lo que se pueda haber escapado. En cualquier caso, las conclusiones que se vierten son lo suficientemente emocionantes como para suponer un impulso que nos haga continuar mejorando los estudios de este peculiar estilo.

CAPÍTULO 1: LA HISTORIOGRAFÍA DEL SIGLO XIX.

La historiografía a lo largo del siglo XIX no ha sido especialmente prolija a la hora de tratar la pintura hispanoflamenca en Castilla. Ciertamente las pocas referencias que encontramos no dejan de ser menciones a pintores conocidos o meras citas de retablos existentes, habiendo llegado como literatura artística únicamente algún que otro trabajo aportado por la historiografía extranjera. En cualquier caso, cabe resaltar que el término “hispanoflamenco” fue acuñado a principios del siglo XX por la historiografía francesa.

La primera obra con la que debemos emprender el estado de la cuestión es el *Diccionario Histórico* de Ceán Bermúdez¹, puesto que se trata de la primera compilación sistemática y científica que se realiza sobre artistas españoles. El Propio Ceán, en el prólogo, explica el propósito de su obra, que no es otro que el de dar a conocer las vidas de los artistas de una forma rigurosa para “promover entre nosotros su ejercicio y aprecio”². También en el prólogo nos explica que una de las razones que le ha movido a crear su *Diccionario* es la inexactitud de la obra de su predecesor, Palomino, la cual pretende mejorar añadiendo asimismo juicios críticos sobre las obras de dichos autores. La gran aportación de Ceán fue la realización de una obra basada en documentos, cuestión que hasta entonces apenas se había tenido en cuenta; es, pues, este interés por el rigor en la recopilación de datos que nos sirve de comienzo para el estado de la cuestión³.

A pesar de que el *Diccionario* de Ceán nos sirve como punto de arranque, su aportación no resulta del todo esencial para nuestros propósitos, ya que únicamente nos aporta algunos datos de los pintores castellanos del siglo XV que nos competen y no siempre lo hace de manera acertada, a pesar de su intención. En este sentido es curiosa la distinción que realiza entre Juan Flamenco y Juan de Flandes⁴; estudios posteriores, no exentos de polémica hasta que se pudo llegar a una conclusión inequívoca gracias al rastreo de documentación, y que se verán en el cuarto capítulo, demuestran que en realidad se trata de la misma persona. En cualquier caso, se trata de una obra de cierto dinamismo, el cual se refleja en los juicios que emite sobre ciertos pintores, como es el caso de Jorge Inglés, a quien describe como “uno de los mejores pintores de su tiempo en España”⁵. Justo antes de ofrecernos su visión sobre este pintor nos habla del retablo de Buitrago [1] cuya escultura el Marqués de Santillana mandó traer de la feria de Medina, dato

¹ J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, 6 vols., Madrid, 1800.

² J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, 1800, t. I, p. I.

³ Agradezco a la Dra. M^a A. Toajas Roger sus comentarios y ayudas a este respecto, y sobre sus indicaciones a la hora de comenzar un estado de la cuestión.

⁴ J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, 1800, t. II, pp. 118-119.

⁵ J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, 1800, t. II, p. 310.

que ha pasado desapercibido para la mayoría de historiadores y al que no se le ha sabido sacar el debido partido, ya que no ha sido puesto en su contexto hasta muy recientemente⁶.



Ilustración 1: Retablo de los Gozos de Santa María, Jorge Inglés, Doc. 1455. Óleo sobre tabla, 497 x 463 cm, Depositado en el Museo del Prado por don Íñigo de Arteaga, duque del Infantado.

En cualquier caso, esta obra nos aporta información tangencial de la visión imperante sobre la pintura castellana del siglo XV. A este respecto, la pintura de la segunda mitad del siglo XV en España aún no se tenía en cuenta como un estilo *per se*, y se asociaba casi exclusivamente a los pintores del norte de Europa. La entrada acerca de “Fernando Gallegos” (sic) resulta esclarecedora en este sentido; Ceán pone en duda, como se tenía entendido hasta entonces, que Fernando Gallego fuera un discípulo directo de Durero. A pesar de que tradicionalmente se había tenido a Fernando Gallego como seguidor de sus formas, esa afinidad entre los estilos de ambos pintores en el fondo respondía, según Ceán, al hecho de que en la península habitaban infinidad

de pintores extranjeros y también a que en toda Europa se compartían sensibilidades artísticas similares⁷.

Al revisar la historiografía posterior no se puede decir que el texto de Ceán se convirtiera en una obra de referencia para el tema que nos compete, puesto que no aparece nombrada en numerosas ocasiones. No es este lugar para valorar el conjunto de la obra de Ceán, sin duda clave para la historiografía española, pero en su época la pintura hispanoflamenca aún distaba mucho de tener una obra compilatoria que se convirtiera en referencia para posteriores estudios.

Casi al mediar la centuria, en 1848, el británico Sir William Stirling-Maxwell publicó un compendio de los artistas españoles más notables en cuatro volúmenes⁸. Su interés, como apunta en el prefacio a la edición, es el de llenar un vacío sobre los artistas españoles en la literatura inglesa: juzga las reducidas versiones traducidas del español al inglés de las obras de Palomino y Ceán como de muy baja calidad, y aunque a la hora de publicar su obra considera la de un

⁶ Agradezco a la Dra. O. Pérez Monzón sus indicaciones sobre este tema y sobre las últimas vías de investigación que se estudiarán en el último apartado de este trabajo.

⁷ J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, 1800, t. II, pp. 156-157.

⁸ W. STIRLING-MAXWELL, *Annals of the Artists of Spain*, 4 vols, Londres, 1848 (hemos utilizado la 2ª edición, revisada y aumentada por él y su hijo, publicada en 1891).

contemporáneo suyo como superior, nos indica que él intenta dar una visión realista de la situación social y nacional que permitió que florecieran los artistas españoles⁹.

En la introducción del primer volumen muestra un panorama de la pintura española cuando menos sorprendente: fija la cuna de la pintura española en Toledo, y más concretamente la creación de la escuela castellana en la misma ciudad y a principios del siglo XV, la cual mantendría la importancia de su escuela hasta el final del reinado de Carlos V. Resulta complicado juzgar una obra en la que en principio muestra una visión tan sumamente limitada de una época tan compleja como la que nos atañe pero, aun así, Stirling-Maxwell aporta información interesante aunque no siempre certera. Acerca de la pintura del siglo XV nos indica que ésta evolucionó más lentamente que las otras artes y, siguiendo los escritos de Palomino, cita a Antonio del Rincón como el primer pintor documentado por éste, maestro que por otra parte es uno de los primeros, si no el primero, en abandonar el estilo plenamente gótico, el cual al autor se le antoja hierático.

Entre los juicios de valor que emite el autor de esta obra, cabe destacar lo que comenta sobre las copias existentes de los retratos de los Reyes Católicos realizados originalmente por Antonio del Rincón, hoy desaparecidas, y que las relaciona con la pintura de Holbein en muchos aspectos, aunque no en cuanto al color. Poco más aporta Stirling-Maxwell en torno a los pintores que nos interesan, aunque sí se puede decir que consigue exponer un panorama del reinado de los Reyes Católicos en parte acertado, sin entrar en mucho detalle, pero sí uniendo las obras de arte que se produjeron con los acontecimientos particulares de ese momento. A pesar de las pequeñas aportaciones de esta obra para el estudio de la pintura hispanoflamenca, no podemos afirmar que se trate de una labor significativa puesto que su objetivo último es cubrir un vacío que la historiografía anglosajona no se había ocupado de enmendar con anterioridad. Es por esto que en ningún caso tiene como fin aportar nuevos datos que no se conocieran ya en el ámbito historiográfico español.

Paralelamente a Stirling-Maxwell y en la misma fecha, 1848, publicaba Edmund Head su obra acerca de las escuelas de pintura española y francesa¹⁰. En el prefacio a su obra Edmund Head se lamentaba de la pobre representación que de las escuelas pictóricas de España, Francia e Inglaterra hacía el historiador del arte alemán Kugler seis años antes¹¹. Consciente de la

⁹ W. STIRLING-MAXWELL, *Annals of the Artists of Spain. A new edition incorporating the author's own notes and emendations*, John C. Nimmo, Londres, 1891, p. XXX del Prefacio a la 1ª edición.

¹⁰ B. EDMUND HEAD, *A Hand-Book of the History of the Spanish and French Schools of Painting. Intended as a sequel to Kugler's Hand-Book of the Italian, German and Dutch Schools of Painting*, John Murray, London, 1848.

¹¹ No hemos incluido la obra de Kugler en el presente estado de la cuestión puesto que su obra está básicamente enfocada a las escuelas italiana y germana, por lo que la mención a este autor se utiliza para explicar las inquietudes de Edmund Head a la hora de corregir el escaso interés que Kugler tuvo por el resto de escuelas. Curiosamente las traducciones al inglés de la obra de Kugler publicadas durante el siglo XIX obvian las breves menciones que realiza dicho autor sobre las escuelas española, francesa e inglesa.

desproporción en el estudio del historiador alemán entre las distintas escuelas, el trabajo de Edmund Head es un intento de suplir esas carencias con una publicación que pusiera de relieve la aportación de dichas naciones. El trabajo, como bien apunta el autor en el prefacio, es más bien un libro de viajes o manual de historia del arte de Francia y España que una obra enciclopédica, y debe ser tomada como tal. Por lo tanto, su aportación es mencionar a artistas y obras, su localización, una breve reseña sobre la escuela a la que pertenecen y ofrecer además una somera visión sobre la importancia de cada uno de ellos. Asimismo, Edmund Head no pretende sino recopilar noticias e información ya conocidas, sin incluir muchas reflexiones personales.

En lo que concierne a nuestro análisis, Edmund Head ve una ligazón entre la religión y la creación artística en España, y se lamenta de que ningún historiador, español o foráneo, haya valorado lo suficiente la pintura anterior al 1500. Es más, se lamenta del hecho de que personajes como Palomino o Ceán no hayan incidido lo suficiente en el arte anterior a esta fecha, máxime cuando fueron ellos los únicos que tuvieron acceso a información cercana a las obras, quejándose además de la ausencia de un Vasari español¹². En su discurso, Edmund Head después de mencionar las pinturas de la Alhambra, menciona a van der Weyden, van Eyck y a Jorge Inglés, sin aportar realmente datos de interés que no fueran ya conocidos.

Un breve análisis que realiza el autor y que nos muestra su capacidad de análisis crítico, es el que hace de las obras de Juan de Flandes y Hans Memling. A pesar de que incurre en el mismo error que Ceán al identificar a Juan Flamenco y Juan de Flandes como dos personas distintas, Edmund Head no está de acuerdo con identificar a Juan de Flandes con Hans Memling, como venía afirmando la historiografía holandesa¹³. El historiador utiliza el mismo espíritu crítico a la hora de estudiar las asociaciones que se han realizado entre Fernando Gallego y Durero; no ve una relación pictórica suficiente y además reconoce que se carece de documentación que corrobore esta asociación, por lo que la desestima de la misma forma que hiciera con la asociación entre Juan de Flandes y Hans Memling.

Finalmente, Edmund Head nos advierte de la dificultad de estudiar los primitivos pintores españoles (en referencia a los pintores del siglo XV), por muy diversas razones: muchas de las obras habían desaparecido ya en aquel entonces, otras no estaban expuestas al público y muchas de ellas permanecían en conventos e iglesias remotas. Pero el mayor de los escollos residía en la actitud de los ciudadanos hacia este periodo concreto del arte; el autor cita a Schepeler, quien comentaba sin tapujos el desdén que se tenía hacia este arte en la España decimonónica; cómo a mediados del siglo XIX se veía la pintura del siglo XV en su conjunto como una producción de la

¹² B. EDMUND HEAD, *op. cit.*, 1848, p. 22.

¹³ Según Edmund Head, Kugler en su análisis sobre las escuelas alemana y holandesa menciona que Juan Flamenco y Hans Memling son la misma persona. No entramos a valorar la obra de Kugler, como ya se ha apuntado anteriormente, pero nos parece relevante la visión crítica de Edmund Head al realizar su valoración.

escuela germana y más concretamente obra de Durero (aunque tan vasta producción fuera imposible para dicha escuela o autor)¹⁴. Edmund Head cierra el capítulo haciendo una pequeña reflexión sobre los tejidos representados en las pinturas españolas del siglo XV, las cuales no consiguen la perfección ni la técnica italiana ni holandesa. Aduce para ello dos razones: por una parte la imposibilidad de los pintores españoles para estudiar el arte de la Antigüedad, y por otro la Inquisición, que en gran medida coartaba las libertades pictóricas de experimentación en el panorama español. No son análisis del todo correctos o acertados, y la obra en conjunto queda a mitad de camino entre un repertorio y un análisis crítico, pero Edmund Head consigue poner de relieve cuestiones importantes sobre la concepción de una etapa compleja y turbulenta como es la segunda mitad del siglo XV en España y además reconoce hechos que determinan el estudio de la pintura hispanoflamenca.

Pocos años más tarde, J. D. Passavant¹⁵ en su obra nos muestra unas breves pinceladas sobre la pintura en el siglo XV en España, aunque ésta no es la principal atención de su texto. El autor conoce las obras de Palomino, Ponz y Ceán, pero en 1852 decide visitar las obras de arte *in situ* y realiza un viaje por toda España para conocerlas. En la edición traducida que se publicó en Sevilla en 1877, el traductor nos advierte del sesgo germánico del que sufre el autor, aunque realmente esto no se muestre tan claramente en el texto (no sabemos si por influjo del traductor, o porque éste exageraba el defecto del historiador). Lo que sí es cierto, como bien apunta la Dra. Silva Maroto¹⁶, es que por primera vez se emite una suerte de juicio de valor sobre esta pintura, y también por primera vez se intentan adscribir las pinturas atribuidas a Fernando Gallego a la escuela de Jan van Eyck, siendo estas influencias recibidas por Gallego a través de Petrus Christus¹⁷, a quien inexplicablemente Passavant supone trabajando en la península para 1452, el cual supuestamente formaría a sus discípulos, entre ellos a Fernando Gallego¹⁸, afirmación que, a todas luces, carece de cualquier tipo de base.

El libro de Passavant adolece de una de las características comunes a las obras decimonónicas, que no es otra que la de estar plagado de inexactitudes. En este sentido es llamativo que critique el hecho de que los españoles denominaran como “de Durero” a cualquier pintura venida del norte, máxime cuando él parece ver un influjo teutón con cierta regularidad en la pintura española, o cuando, por ejemplo, afirma que las pinturas de la Alhambra sólo pudieron

¹⁴ B. EDMUND HEAD, *op. cit.*, 1848, pp. 38-41.

¹⁵ J. D. PASSAVANT, *El arte cristiano en España*, Imprenta y Librería de José G. Fernández, Sevilla, 1877 (traducida de la original en alemán de 1853 por Claudio Boutelou).

¹⁶ P. SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1990, Tomo I, p. 37.

¹⁷ J. D. PASSAVANT, *op. cit.*, 1877, p. 213.

¹⁸ J. D. PASSAVANT, *op. cit.*, 1877, pp. 203-204.

estar realizadas por una mano italiana¹⁹. En cualquier caso resulta sorprendente que pusiera de relieve los problemas que existían sobre atribución en la pintura española del siglo XV, poniendo como ejemplo la disyuntiva entre Antonio del Rincón y Fernando Gallego. Una de las pocas aportaciones que nos sirven para el presente estudio es la diferenciación que realiza sobre los aspectos formales de las escuelas de pintura italiana y holandesa; por lo tanto, Passavant nos comenta que procede hablar de una tercera escuela que comparte características de las otras dos, creando un tercer estilo. En otro apartado, al hablarnos del Maestro Rodrigo²⁰, y su altar de los reyes, habla de un marcado influjo alemán pero con tintes españoles, esto es, con un uso masivo de oro. Esta breve anotación demuestra que el autor, aunque no lo transmita abiertamente, ya intuía que ésta se trataba de una pintura de síntesis en la que podía advertirse una fusión de características de distintas escuelas.

Como se puede observar en las obras analizadas hasta el momento, en España no se encuentran apenas menciones ni estudios acerca de la pintura de esta época en Castilla hasta bien pasada la mitad de la centuria, concretamente en el año 1864, que es cuando Cruzada Villaamil, en calidad de exsubdirector del Museo Nacional (o de la Trinidad) nos aporta unos someros datos sobre el conocimiento que de esta pintura se tenía en ese momento. Resultan esclarecedoras las palabras que emplea al describir la ingente cantidad de tablas y lienzos que habían llegado a dicho museo procedentes de los más diversos edificios religiosos: “Tablas, y muchísimas, del segundo tercio del siglo XV, tablas y lienzos de los albores del renacimiento y de todo el siglo XVI (...) considerable número de obras firmadas por muchísimos artistas españoles, desconocidos en gran parte de ellos hasta del más erudito de todos los inteligentes, el sábio D. Juan Agustin Cean Bermudez”²¹. Esto muestra que durante la mayor parte del siglo XIX apenas había un interés o conocimiento específico sobre esta pintura. Pueden aducirse las más variadas razones para ese desconocimiento o desinterés, tales como la propiedad o localización de las obras, pero lo cierto es que no encontramos ningún estudio serio hasta el siglo XX.

Un año después, el propio Cruzada Villaamil completaría la somera mención que hizo sobre estas pinturas en su *Breve Compendio*²², aunque los comentarios que en él se recogen son a todas luces insuficientes para darnos una panorámica del estilo: se limita a nombrar las distintas influencias que se identificaban en las tablas que poblaban las iglesias entonces desamortizadas, y únicamente menciona un puñado de artistas, tales como Fernando Gallego o Juan de Borgoña. A pesar de ser un pequeño paso en el reconocimiento de esta pintura, no debió ser lo suficientemente

¹⁹ J. D. PASSAVANT, *op. cit.*, 1877, p. 191.

²⁰ J. D. PASSAVANT, *op. cit.*, 1877, pp. 226-227.

²¹ G. CRUZADA VILLAAMIL, “Algunos cuadros notables del Museo Nacional de Pintura”, en *El Arte en España*, 1864, pp. 241-247, véase concretamente la p. 242.

²² G. CRUZADA VILLAAMIL, *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Imprenta de Manuel Galiano, Madrid, 1865, pp. 218-19.

grande como para despertar la curiosidad de ningún historiador del arte para que tratara el tema en mayor profundidad. La labor de Cruzada Villamil más que un estudio o análisis supone una llamada de atención en torno a la labor que estaba pendiente de ser realizada por nuestra historiografía.

En 1870 M. R. Zarco del Valle publicaba, en edición reducidísima, una colección de documentos que según él habían quedado fuera del alcance de Ceán en su *Diccionario Histórico*²³. Zarco del Valle comienza su obra con una advertencia, diciendo que su propósito no es otro sino el de corregir y aumentar la obra de Ceán. Para ello se vale de documentos encontrados en archivos como el de Simancas, el de la catedral de Toledo y el Histórico Nacional. Una de sus quejas es la falta de información en la obra de Ceán con respecto a los documentos, puesto que únicamente cita el archivo del que proviene, pero no su legajo ni folio. A la hora de cuestionar datos como las fechas de nacimiento de los artistas, se muestra extremadamente riguroso puesto que las discute y pone en duda el menor atisbo de ambigüedad en la documentación encontrada. Resulta curioso asimismo que aporte información sobre todo tipo de artesanos, tales como los vidrieros, plateros, etc.

No obstante, la mayor parte de documentación que aporta es posterior al siglo XV, y en el caso de los documentos anteriores al siglo XVI provienen en su mayoría de la Corona de Aragón. Para nuestro interés, el autor aporta algunos documentos muy interesantes referentes a la Corona de Castilla en la época de los Reyes Católicos: en este sentido rescata del olvido el documento referente al pintor Francisco Chacón, al cual la reina Isabel I nombró pintor de la corte en 1480, cuyo documento Zarco del Valle nos transcribe por completo²⁴. Ésta es su principal aportación a la historiografía de la pintura tardogótica, puesto que en su intento por sacar a la luz documentos que habían escapado a los ojos de eruditos anteriores nos aporta información útil y veraz. Es más, llama la atención el hecho de que en el último tercio del siglo XIX ya se conciba la corrección de obras anteriores y se establezca un afán por lo riguroso y el uso del documento como fuente primaria e inequívoca para un estudio científico. A pesar de ello, y como veremos más adelante, este impulso inicial no se vio compensado por una sucesión de estudios similares.

En 1872 el crítico de arte Pedro de Madrazo²⁵ publicó un catálogo de pinturas del Museo del Prado. En 1843 ya había publicado un catálogo de pintura y escultura, al parecer con notable

²³ M. R. ZARCO DEL VALLE, *Documentos inéditos para la historia de las bellas artes en España*, Imprenta de la viuda de Calero, Madrid, 1870. Se trata de un libro de difícil acceso ya que su tirada fue de 58 ejemplares, no se conocen ediciones posteriores, y el ejemplar de la Biblioteca Nacional se encuentra deteriorado (pudiéndose consultar únicamente en microfilm).

²⁴ Archivo Simancas, Registro del Sello, Leg. Nov. y Dic. 1480.

²⁵ P. DE MADRAZO, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid, seguido de una sinopsis de las varias escuelas á que pertenecen sus cuadros, y los autores de éstos, y de una noticia histórica sobre las colecciones de pinturas de los palacios reales de España, y sobre la formación y progresos de este establecimiento. Parte Primera. Escuelas Italianas y Españolas*, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra,

éxito puesto que en 1858 se publicó la quinta edición de dicho catálogo, pero el que nos interesa especialmente es el que publica sobre pintura en 1872, puesto que en esas fechas es cuando se procedió a transferir los fondos del Museo de la Trinidad al Prado (aunque este traslado no se dio de forma instantánea). Esta obra surge como respuesta a los grandes catálogos que se estaban creando en esas fechas en los museos europeos, que reunían una cantidad de datos, sobre todo biográficos, de los que adolecía la obra anterior de Madrazo. El autor se congratula de incluir en esta nueva obra pintores que ni siquiera Ceán conocía, y que él da a conocer gracias a su labor en archivos como el de la Casa Real. En el extenso prólogo el historiador hace un breve repaso a las escuelas italianas y españolas, recalcando las grandezas de la pintura española frente a las otras escuelas europeas.

Asimismo, nos muestra los esfuerzos realizados por mejorar las atribuciones de las obras que hasta entonces eran dudosas. Es de alabar la predisposición a seguir los consejos de los expertos, que se refleja por ejemplo en la exclusión del nombre de Leonardo da Vinci con respecto al catálogo anterior, en el que se le atribuían nada menos que tres obras del Prado. Esta obra no aporta gran información a nuestro estudio, no obstante resulta significativo que las pocas pinturas que se mencionan y pertenecen al hispanoflamenco se despachen bajo el epígrafe “Escuela antigua de Castilla” en el apartado de “Anónimos de Escuelas Españolas”. Refiriéndose a una portezuela de un retablo desconocido, Madrazo explica que “el estilo es el propio de algunos pintores de Castilla de fines del siglo XV y principios del XVI, con cierto sabor flamenco”²⁶. Esta cita habla por sí sola, y nos muestra el desinterés que reinaba respecto a este estilo y la desproporcionada atención que se le dedicaba a la pintura de etapas posteriores.

El mismo autor en 1873 publicaría una versión del catálogo²⁷ que incluiría además las obras de las escuelas germánicas y la francesa. Como explicaría él mismo en la advertencia inicial, la publicación de este catálogo fue en parte una respuesta a las incorrecciones que vertía el inglés Richard Ford en su libro de viajes de España²⁸ que se había publicado en 1845 y que gozaba de gran popularidad. En dicha obra se acusa a los restauradores del Prado de no dejar un solo cuadro sin repintar, lo cual según Ford había estropeado la galería completa. La idea de Madrazo era crear un catálogo asequible puesto que la edición del año anterior era

Madrid, 1872. Nunca se llegó a publicar una segunda parte, pero Madrazo publicó una versión de esta obra de carácter divulgativo un año después. En total se conocen once ediciones de esta obra (1872-1920).

²⁶ P. DE MADRAZO, *op. cit.*, 1872, p. 651.

²⁷ P. DE MADRAZO, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid. Compendio del Catálogo official descriptive é histórico redactado por el mismo autor*, Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, Madrid, 1873.

²⁸ Se ha revisado la tercera edición del libro de viajes publicado en 1855: R. FORD, *A Hand-Book for Travellers in Spain*, John Murray, London, 1855, 2 vols. (las difamaciones a las que alude Madrazo pueden leerse en la p. 682 del segundo volumen). Esta obra no reporta interés alguno para nuestro estado de la cuestión al no referirse a la pintura hispanoflamenca, por lo que no la hemos incluido en la bibliografía.

extremadamente costosa y dirigida únicamente al público más erudito. Probablemente el erudito, muerto en 1898, jamás pensó que la obra de Ford se seguiría reimprimiendo durante décadas, la última en 1966.

Al margen de las discusiones decimonónicas, la importancia de este volumen radica en que incluye, a modo de apéndice, una pequeña selección de las obras traídas del Museo de la Trinidad. Únicamente se citan cincuenta y tres cuadros de la escuela española traídos de este museo, y unos pocos más de otras escuelas, de un total de más de mil setecientos de los que llegó a disponer el Museo Nacional de Pintura. En lo que respecta a la entrada sobre Fernando Gallego, Madrazo afirma que son falsos casi todos los datos que aporta Ceán, y que poco se sabe de él. Se le atribuye con una interrogación el ciclo de cinco tablas de San Juan Bautista, hoy atribuido al Maestro de Miraflores, y de su estilo comenta Madrazo que “es enteramente flamenco, muy semejante al de Thierry Bouts”²⁹.

El resto de cuadros españoles del siglo XV que pasaron a engrosar los fondos del Museo del Prado son, como cabría de esperar, anónimos. De ellos únicamente se dice que tienen una doble influencia italiana y germánica, lo cual era común en la Castilla del siglo XV. Del resto de obras poco más se puede extraer puesto que apenas aporta información el catálogo, únicamente se preocupa de describir brevemente cada cuadro y de incluir alguna nota con datos como la procedencia original (convento o iglesia en el que estaba la obra hasta la desamortización). En el caso del cuadro de “La Virgen de los Reyes Católicos” [2], Madrazo muestra su lado más crítico y científico



Ilustración 2: La Virgen de los Reyes Católicos, Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos, 1491 - 1493, técnica mixta sobre tabla, 123 x 112 cm, Museo del Prado.

puesto que no da por válidos ninguno de los documentos, al resultar ambiguos, y decide no atribuirlo a ninguno de los maestros flamencos que se barajaban como autores de esta tabla.

Habría que esperar al último cuarto del siglo XIX, concretamente a 1884, para que podamos encontrar un estudio más ambicioso, aunque en absoluto completo, esta vez de pluma francesa. Se trata de Lucien Solvay, cuyo artículo³⁰ adolece de muchos de los problemas típicos de la historiografía decimonónica ya mencionados: las inexactitudes. En este caso, lejos de ser un

²⁹ P. DE MADRAZO, *op. cit.*, 1873, p. 400.

³⁰ L. SOLVAY, “De l’influence de l’art flamand sur les origines de l’art espagnol”, en *Bulletin des Commissions Royales d’Art et d’Archeologie*, XXIII (1884), pp. 215-240.

estudio riguroso, nos encontramos ante una obra de un gran sesgo nacionalista que prevalece sobre cualquier resquicio de rigor. Si atendemos a la visión de Solvay, el arte español era un arte huérfano que, a diferencia de las escuelas italiana y flamenca, tuvo que buscar referentes en el exterior para poder despegar, si bien no lo pudo hacer hasta bien entrado el siglo XV. Esta búsqueda, siempre según Solvay, se dio porque antes ya se había dado en la arquitectura y la escultura, haciendo que, por inercia, la pintura les siguiera. Solvay nos muestra en sus escritos un panorama desolador del que apenas destaca un par de pintores en la historia de la pintura española de esta época, siendo uno de ellos Jorge Inglés, y nos comenta que nuestra pintura carece de notabilísimas figuras como los primitivos flamencos. Resulta curiosa la forma tan poética en que define esta brillante excepción de nuestra pintura entre un mar de pintores incapaces: “Sa splendeur fut celle d’un midi rayonnant entre un matin brumeux et un soir appesanti par des lasitudes d’orage”³¹.

En su estudio, Solvay repasa algunos nombres de pintores que estuvieron activos en los reinos hispánicos en la segunda mitad del siglo XV, como el de Juan Flamenco, pero no esclarece apenas ningún aspecto ni de los pintores ni de su actividad, y se limita a afirmar que el papel de estos artistas no está del todo claro. En este sentido se trata de un texto en el que abundan las inconcreciones, en el que encontramos ejemplos que hoy día nos parecen sorprendentes, tales como la hipótesis de que Jan van Eyck pudiera haber pasado por Madrid de forma que Juan II le hubiera encomendado la tabla del “Triunfo de la Iglesia”. Al referirse a esta pieza, sí que muestra una visión en parte realista de la época, al hablar de lo habitual que era realizar copias de las pinturas, e incluso de las dificultades que en su tiempo existían para identificar a los autores de dichas obras, en parte debido a la confección de versiones retardatarias. No obstante, esto no significa que su comprensión de la segunda mitad del siglo XV en España sea, ni mucho menos, completa.

Dedica una gran parte de su escrito a las bondades de la pintura de van der Weyden, en especial al “Descendimiento” y a su copia de Michel Coxie, para concluir que lo que se demandaba en España era lo que no se podía producir en el país, y de cómo esta pintura flamenca dejó una estela de seguidores, los cuales no es fácil estudiar puesto que apenas nos han llegado nombres y documentos. En cualquier caso, subraya que sean quienes fueren estos artistas, se dio una imitación sistemática y constante del gótico flamenco, aunque habla de una admiración que en gran parte vino por las relaciones comerciales entre ambas regiones, más que por una admiración basada en la sensibilidad artística. A este respecto resulta esclarecedora una de las

³¹ L. SOLVAY, *op. cit.*, 1884, p. 225.

frases con las que concluye el artículo: “la popularité des oeuvres et des artistes flamands eut des résultats plus platoniques qu’effectifs”³².

Este texto probablemente sea más útil para conocer la visión artística de la Francia decimonónica que para comprender las sensibilidades artísticas que se dieron en la Castilla de la segunda mitad del siglo XV. Es muy usual en esta época que los historiadores de ciertos países como Francia, Gran Bretaña o Alemania muestren un chovinismo exacerbado respecto a las obras de su propia nación, relegando a un segundo plano las obras de otros países. En parte esa visión de superioridad artística puede deberse al desconocimiento profundo de las obras del resto de naciones, pero eso no debe empañar la verdadera utilidad que tienen estas fuentes para nosotros.

Unos años más tarde, hacia 1893, el historiador del arte francés Paul Lefort³³ publicaba un compendio de la pintura española desde sus inicios hasta Goya. Lefort dedica un breve capítulo a la pintura castellana de los siglos XIV y XV, y dice que durante ambos siglos las relaciones económicas entre Flandes y Castilla propiciaron la llegada de obras y artistas a tierras castellanas, lo cual se sucedió incluso después de los Reyes Católicos. Al hablar de la pintura de los primitivos castellanos, influida tanto por los flamencos como por los italianos, el autor ve dificultades a la hora de intentar definirla y nos comenta que “estos artistas primitivos copian á [sic] los unos, toman de los otros, y de estas amalgamas, todavía extrañamente vacilantes y débiles al principio, sacaron poco a poco algo como una manera, como un estilo intermedio”³⁴. Es obvio que el autor estaba intentando definir lo que después se denominaría una pintura de síntesis.

Lefort menciona varios documentos del siglo XV, en su mayoría contratos de retablos, lo cual nos da cuenta de su interés por el rigor documental. Asimismo, discute la atribución que realiza Carderera³⁵ de la tabla de la Virgen de los Reyes Católicos [2] a Antonio del Rincón, y niega como la procedencia flamenca del pintor, como opinaba Cruzada Villamil³⁶. En el caso de Fernando Gallego, comenta las dos hipótesis que conoce: la de Passavant, que lo cree discípulo de Petrus Christus tras su supuesto paso por la península, y la de Madrazo, que ve una clara filiación a las formas de Bouts. Lejos de inclinarse por alguna de las teorías, Lefort menciona el carácter hispano de Gallego, el cual dice se aprecia en las carnaciones oscuras y en los tonos rojizos de los paisajes, en contraste con las tonalidades más brillantes de los primitivos flamencos. El capítulo

³² L. SOLVAY, *op. cit.*, 1884, p. 239.

³³ P. LEFORT, *La peinture espagnole*, Ancienne Maison Quantin, librairies-imprimeries reunies May & Motteroz, Directeurs, París, s.a. Se ha revisado la traducción realizada por Juan García Al-Deguer, también sin año, P. LEFORT, *Historia de la pintura española*, La España Editorial, Madrid (el original en francés, según una nota de la Biblioteca Nacional, fue depositado en el Ministerio del Interior en 1893).

³⁴ P. LEFORT, *op. cit.*, s. a., p. 28.

³⁵ V. CARDERERA, *Iconografía española: colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc. desde el S. XI hasta el XVII*, 2 vols., Imprenta de Ramón Campuzano, Madrid, 1855-1864. No hemos advertido la necesidad de incluir esta obra en el presente estudio puesto que no responde a nuestros intereses.

³⁶ P. LEFORT, *op. cit.*, s. a., pp. 35-36.

cierra con la mención de pinturas andaluzas, sin ningún tipo de reflexión ni conclusiones. Ni que decir tiene que la pintura posterior ocupa las cuatro quintas partes del resto del libro.

Historiográficamente el siglo se cierra con un artículo de Narciso Sentenach³⁷, en el que estudia las tablas antiguas que se encuentran en el Museo del Prado y se pregunta cuándo comenzó a emplearse la técnica del óleo. Ciertamente no revisa muchos documentos, apenas menciona a Ceán, y concluye que la aportación de cronologías para esta época es extremadamente compleja, dificultad que se disipa a medida que nos adentramos en tiempos del reinado de los Reyes Católicos. No obstante, Sentenach es consciente de que la influencia flamenca o borgoñona no es la única que penetra en la península, y menciona además la italiana-florentina-sienesa y la germana, dando un panorama un poco más amplio y sin llegar a polarizar las influencias de la época como tan a menudo ocurre en la historiografía.

Como características de la pintura del siglo XV en España antes de que llegara el influjo del norte menciona únicamente los conocidos fondos dorados. Según el autor, la influencia no se dio de forma homogénea ni cronológicamente uniforme, sino que mientras en el Reino de Valencia tuvo un gran peso la influencia italiana, en el resto de la península prevaleció la influencia holandesa. Al hablar del estilo menciona a pintores tales como Antonio del Rincón o Fernando Gallego, de los que dice que presentan “marcados caracteres étnicos”³⁸ que los hacen diferenciarse del origen o fuente de la que beben. Como bien describe Sentenach, lo que estos pintores realizan es una interpretación del estilo que están imitando, sin llegar a conseguir ese detallismo tan acusado que caracteriza a la pintura de los primitivos flamencos.

El autor toma como referente para la pintura castellana de mediados del siglo XV las tablas del Maestro de las Once Mil Vírgenes, que erróneamente localiza en Toledo, aunque luego se descubriría que dicho maestro estuvo activo en Segovia entre 1490 y 1500³⁹. Compara estas tablas con las conservadas de Fernando Gallego, de quien dice estar en plena posesión de sus dotes artísticas de finales del siglo XV. Realmente lo que Sentenach intenta ver es una evolución, que aunque no sea del todo correcta, se trata de un ejercicio necesario. Curiosamente atribuye a Fernando Gallego la ya mencionada tabla del “Triunfo de la Iglesia”, puesto que no ve una calidad suficiente como para atribuirle a Jan van Eyck o Petrus Christus.

En cambio, sí que se refiere a este periodo en términos muy correctos, puesto que al analizar las obras de artistas hispánicos se da cuenta hasta qué punto éstos se hicieron eco de la pintura flamenca. Además incluye un breve análisis sobre la influencia del grabado de Europa del

³⁷ N. SENTENACH, “Las tablas antiguas del Museo del Prado”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año VIII, núm. 87, mayo de 1900, pp. 99-109.

³⁸ N. SENTENACH, *op. cit.*, 1900, p. 102.

³⁹ P. SILVA MAROTO, “Ficha del Maestro de las Once Mil Vírgenes”, en *Enciclopedia Online*, Museo del Prado http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/once-mil-virgenes-maestro-de-las/?no_cache=1 (consultado el 18/05/2012).

Norte en dicha pintura, mencionando acertadamente a Durero y a Schongauer. Para Sentenach la tabla más importantes es la de “La Virgen de los Reyes Católicos” (ca. 1491-93), denominando a esta pintura como “el ejemplar más genuino y puro del arte castellano del siglo XV”⁴⁰, puesto que, a pesar de las notorias influencias de las escuelas extranjeras, parece no seguir un modelo en concreto, y por lo tanto se trataría de una pieza única.

El autor concluye el artículo mencionando un documento sobre el pago al maestro Michel por el rey Católico, para pasar después a la irrupción del Renacimiento italiano en la península. En las últimas líneas se lamenta de la desaparición de tablas desconocidas y la necesidad, asimismo, de aumentar las colecciones de nuestros museos con estas tablas para poder ahondar en su conocimiento, punto sobre el que cabría discrepar puesto que, a pesar de hacer las obras más accesibles, generalmente de conservarse *in situ* podríamos obtener más información sobre las mismas. Se trata, en suma, de un artículo cuyo objetivo sería más bien el de llamar la atención una vez más sobre la falta de estudios sobre la pintura de la segunda mitad del siglo XV en la historiografía española, y no sólo sobre realizar un estudio que es, a todas luces, imposible de abarcar en un breve artículo como el que realiza y que excede sus pretensiones iniciales.

Observando las publicaciones de este periodo en su conjunto, se hace obvio que no surge un interés nacional por la pintura de la segunda mitad del siglo XV hasta que se realizan las desamortizaciones y se concentran un gran número de pinturas en el Museo de la Trinidad, también conocido en su día como Museo Nacional de Pintura. Hasta entonces parece que esta pintura queda relegada a la curiosidad de historiadores franceses, ingleses o alemanes. Da la sensación de que una vez reunidas todas esas tablas surgió la necesidad de datarlas y atribuirles a un pintor o escuela, algo que hasta entonces no se había visto como necesario. Si bien es un comienzo muy incipiente, como todo comienzo resulta de vital importancia para alcanzar mayores cotas de conocimiento.

Un aspecto indirecto a tratar sería, como ya hemos apuntado, la conveniencia de reunir estas pinturas bajo un mismo techo, lejos de los lugares que las vieron nacer. Es posible que el interés por esta pintura sólo surgiera a raíz de la confrontación de los eruditos ante un conjunto de cuadros del que apenas tenían conocimiento, pero a su vez su traslado implicó que se vieran desprovistas de un importantísimo factor de información: su origen. Si bien es cierto que la dispersión de las obras supone un rompecabezas demasiado fragmentado como para poder ser reconstruido de manera sencilla, lo contrario no siempre supone una ausencia de dicha problemática. En cualquier caso este dilema excede las intenciones de este estado de la cuestión, aunque en parte se verá respondido en los capítulos siguientes.

⁴⁰ N. SENTENACH, *op. cit.*, 1900, p. 106.

Vemos, pues, que existen unas características bastante marcadas y que se repiten a lo largo de la historiografía existente en el siglo XIX. Por una parte existen los trabajos biográficos como el de Ceán Bermúdez o Stirling-Maxwell, basados en documentos y en lo que en aquella época se sabía o interesaba de cada autor. Por otra parte están los compendios de historiadores foráneos como los ya comentados de Edmund Head o Passavant, que probablemente se enmarcan dentro de una moda o corriente decimonónica que auspició los viajes por España. En un tercer lugar tendríamos obras de estudios documentales, como la de Zarco del Valle, encaminadas a publicar datos desconocidos hasta la fecha para servir así de fundamento a estudios posteriores. Por último, otra categoría serían los atributivos, en los que se ve una intención de buscar un autor para las obras que hasta la desamortización eran desconocidas.

En lo que respecta a las publicaciones decimonónicas éstas han resultado ser más ricas de lo planteado inicialmente, y verdaderamente suponen a la vez un punto de partida y un condicionante para las obras que se generarán en las siguientes etapas. No obstante, vemos que a principios del siglo XIX nos encontramos con una historiografía incipiente, en la que ni siquiera hay consciencia del estilo de esta pintura. Según avanza el siglo algunos historiadores del arte se van dando cuenta de que las pinturas de la segunda mitad del siglo XV españolas son en realidad copias y versiones de las flamencas, y será a partir de la desamortización que estas obras serán tratadas como un conjunto desconocido una vez reunidas en el Museo de la Trinidad. Ya en 1900, la aportación de Sentenach supone un nuevo paso hacia el estudio de la pintura hispanoflamenca, puesto que ve en la obra de los Reyes Católicos antes mencionada una pintura de concepción genuinamente hispana por su singularidad compositiva.

CAPÍTULO 2: LAS PRIMERAS APORTACIONES DE LOS ERUDITOS (1901-1933).

El siglo XX comienza con una pequeña aportación del autor con el que terminábamos el primer capítulo: Narciso Sentenach⁴¹. En su artículo de 1904 nos muestra un panorama un tanto sombrío sobre los estudios al tema que nos compete. Comienza con un breve repaso a las fuentes del siglo XIX, mencionando por supuesto a Ceán y a Ponz, y citando algunos de los artistas que trabajaron bajo la tutela de la reina Isabel I. En el fondo se trata de una publicación conmemorativa del cuarto centenario de la muerte de Isabel la Católica, que pone de manifiesto la ausencia de publicaciones sobre la pintura española de dicha época. Su aportación se reduce a una mera mención de los pintores que estaban en activo en los distintos reinos de la península, tales como Juan Flamenco o Fernando Gallego. En suma se trata de un artículo que no posee un carácter científico en absoluto, pero que subraya la necesidad de nuevo de emprender una obra que sistematice el análisis de la pintura de la segunda mitad del siglo XV.

También en 1904 Elías Tormo y Monzó⁴² escribió un artículo en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, en el número de noviembre, dedicado al IV centenario de la muerte de Isabel la Católica. Se trata de un extenso estudio que versa sobre el retablo de Robledo y el pintor Antonio del Rincón, y es un intento de cubrir un vacío que existía en torno a la historiografía de este maestro. Realiza un breve repaso sobre lo que se sabe acerca de este autor y menciona a Passavant, para pasar después a reflexionar sobre el retablo; Tormo y Monzó hace un intento por mostrarse lo más riguroso posible en sus afirmaciones, y llega a la conclusión de que el conjunto de Robledo no pertenece al siglo XV, sino que es posterior, y que Antonio del Rincón nunca pintó dicho retablo. En este sentido critica las obras de Palomino y Ponz, aunque él mismo cae en el mismo error que Ceán al ver dos personalidades en Juan de Flandes. En cualquier caso descubre que una de las tablas, posiblemente la más antigua, está fechada en 1575, y que el resto están repintadas y que seguramente pertenecen al siglo XVII.

En el apartado sobre la personalidad del pintor Antonio del Rincón, Tormo y Monzó se pregunta si realmente existió; al hacer un repaso de los datos que ha aportado la historiografía más antigua, de Palomino a Passavant, pasando por Ponz, Ceán y Bosarte, llega a la conclusión de que casi todo lo que se sabe son “conjeturas de conjeturas, sin la menor base de fundamento positivo”⁴³. Esta breve valoración del trabajo anterior pone de relieve las intenciones del autor del artículo que, desprovisto de otras herramientas, ve su campo de estudio reducido a unos pocos

⁴¹ N. SENTENACH, “Estado de la pintura española en tiempo de los Reyes Católicos”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (en adelante BSEE), año XII, nos. 138 a 141, agosto a noviembre de 1904, pp. 176-180.

⁴² E. TORMO Y MONZÓ, “El retablo de Robledo, Antonio del Rincón, pintor de los Reyes, y la colección de tablas de Doña Isabel la Católica”, en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* (en adelante, BSCE), Año II, noviembre de 1904, núm. 23, pp. 477-492.

⁴³ E. TORMO Y MONZÓ, *op. cit.*, p 484.

documentos que han sobrevivido (en la Catedral de Toledo y en la Universidad de Alcalá), en los que se menciona un pintor, Rincón, pero de nombre Hernando (hoy en día conocido como Fernando del Rincón y Figueroa, sin vinculación con Antonio del Rincón). En cualquier caso, no existen documentos sobre ningún pintor de apellido Rincón anteriores al año 1503, por lo que al tomar por cierta la fecha de 1500 para la muerte de Antonio del Rincón, dichas noticias harían referencia a Fernando del Rincón. Tormo y Monzó realiza además un breve estudio sobre las tablas de carácter flamenco que pertenecieron a Isabel I y que están en la Catedral de Granada; intenta dilucidar la atribución de cada tabla, mencionando a maestros como Hans Memling o Dirk Bouts, basándose en atribuciones anteriores, y concluye lamentando que apenas se sabe nada sobre Antonio del Rincón.

Al margen de las conclusiones de Tormo, el texto nos muestra la visión que a principios del siglo XX se tenía sobre los gustos imperantes durante el reinado de los Reyes Católicos; “puede decirse que todos obedecen a los ideales del arte flamenco de los tiempos de la Reina Católica”⁴⁴. Esta afirmación es importante puesto que en su enumeración nos habla de pintores flamencos y discípulos españoles casi indistintamente, puesto que apenas hace diferencias entre un estilo y otro; únicamente parece referirse a la naturaleza hispana de las obras para aludir a la calidad de las mismas, y las contrapone a las italianas. Parece que no había un interés por estudiar estas corrientes de forma separada, flamenca y española, probablemente debido a muchas razones. Primero, la dificultad de realizar un estudio tan minucioso hace más de un siglo, y segundo quizás el movimiento flamenco y lo que hoy denominamos hispanoflamenco se vieran como algo unificado, habiendo una gran afinidad entre maestro y discípulo, aunque éstos pertenecieran en origen a distintos países. Podría ser que estas similitudes estilísticas hicieran surgir las numerosas elucubraciones sobre viajes de pintores flamencos a nuestro país y sobre supuestos discípulos peninsulares.

José Martín y Monsó, en el mismo número del citado boletín, nos habla sobre los retablos que poseía Isabel I⁴⁵. En este sentido, después de un intenso repaso a los retratos de la reina Católica, el autor expone que existen múltiples copias que siempre se han atribuido a Antonio del Rincón pero sin base documental alguna. Martín argumenta que si bien es posible que algunos de los retratos sean de la mano de dicho pintor, es muy probable que no fuera el único que realizaría pinturas de la monarca. Es más, aunque en el artículo no se pone de relieve, es lógico extraer de este estudio que muchas de las copias de los retratos de los monarcas fueran realizados por manos distintas, ya que aunque es posible que un mismo autor creara tablas y lienzos de la misma

⁴⁴ E. TORMO Y MONZÓ, *op. cit.*, p. 490.

⁴⁵ J. MARTÍN Y MONSÓ, “Retratos de Isabel la Católica”, en *BSCE*, Año II, , núm. 23, noviembre de 1904, pp. 496-506.

temática, también era muy frecuente que otros autores trataran de imitar la pieza original, lo cual explica en un principio las diferencias estilísticas.

Martín y Monsó se muestra muy crítico con esa corriente atribucionista que no tiene fundamento alguno puesto que él mismo conoce la escasez documental de esta época, y la parquedad de las fuentes en términos artísticos. Este artículo pone de manifiesto exactamente el mismo problema que el artículo anterior, que no es otro que el de la falta de rigor de muchas de las fuentes anteriores. La ausencia de rigurosidad, de carácter científico y de análisis de fuentes documentales suficientes parecen ser una constante en la historiografía de la pintura hispanoflamenca en Castilla.

Un año más tarde nos encontramos con dos artículos escritos por J. C. Robinson⁴⁶, en el que nos habla de una supuesta conexión entre el primitivo flamenco Maestro de Flémalle y España. Toma el hecho de que haya varias tablas salmantinas con detalles que nos recuerdan a la pintura del genial pero desconocido maestro como prueba de que el Maestro de Flémalle no sólo visitó Salamanca, sino que además se afincó en dicha ciudad. Robinson es consciente de las dificultades a la hora de moverse en el ámbito de las atribuciones, preguntándose si estas pinturas son del propio maestro o de los seguidores peninsulares, pero aún así se aventura a sacar sus propias conclusiones. Probablemente su intuición lo guió por el camino adecuado, al ver la mano de Fernando Gallego en la tabla de la Resurrección del retablo de Ciudad Rodrigo, y al afirmar que se veían hasta tres personalidades en el conjunto, aunque de su lectura se extrae que la historiografía no lo había dotado de herramientas suficientes para saber lo que sabemos hoy; en el conjunto trabajaron Fernando Gallego, Francisco Gallego, el Maestro Bartolomé y el taller⁴⁷. Asimismo, entre las



Ilustración 3: Virgen con el Niño en un ábside, Anónimo, copia del original de Robert Campin, ca. 1480, óleo sobre lienzo transferido desde tabla, 45 x 34 cm, Metropolitan Museum Of Art, NY.

⁴⁶ J. C. ROBINSON, "The 'Virgin of Salamanca' by the Maître de Flémalle", en *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, junio 1905, nº 27, vol. 7, pp. 238-39; Ídem, "The 'Maître de Flémalle' and the Painters of the School of Salamanca" en *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, agosto 1905, nº 29, vol. 7, pp. 387-89 y 392-93.

⁴⁷ Respecto a esta cuestión véase R. M. QUINN, *Fernando Gallego and the retablo of Ciudad Rodrigo*, The University of Arizona Press, Tucson, 1961, y A. W. DOTSETH, B. C. ANDERSON y M. A. ROGLÁN (eds.), *Fernando Gallego and his Workshop. The Altarpiece from Ciudad Rodrigo*, Meadows Museum, Philip Wilson Publishers Ltd., London, 2008. Ambas obras serán comentadas en los capítulos 3 y 5 respectivamente.

incorrecciones del texto, es curioso que Robinson denominara “La Magdalena ungiendo los pies de Cristo” a la pintura que en realidad es “La cena en casa de Simón”.

Respecto a la pintura de “La Virgen de Salamanca” [3] a la que aluden ambos artículos, hoy sabemos que no fue pintada en Salamanca, como sugería J. C. Robinson en 1905. El cuadro, transferido de tabla a lienzo, y fechado hacia 1480, se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York, y es una copia de un original perdido de Robert Campin. Hoy día se conocen más de sesenta copias y versiones de dicho cuadro, pero en 1905 se pensaba que había sido pintado en Salamanca debido al supuesto parecido del ábside del cuadro con el ábside de la Catedral Vieja de dicha ciudad. Esta suposición pone de relieve dos aspectos de interés para el trabajo que nos compete: en primer lugar la falta de medios a la que estaban supeditados este tipo de trabajos hace aproximadamente un siglo; por otra parte, la dificultad que ha existido en algunos momentos para discernir entre una producción netamente flamenca de una hispanoflamenca. Curiosamente, la procedencia hispánica de la pintura sería desmentida posteriormente, como bien recogió Lorne Campbell a finales del siglo XX⁴⁸.

Esta última reflexión acerca de las diferencias entre una producción holandesa y una española nos trae a colación la adecuación del término “hispanoflamenco”. Es en estas fechas cuando Elías Tormo utiliza en tres de sus artículos el término *hispano-flamenco* para referirse a pinturas producidas en España por artistas flamencos⁴⁹.

Las dos siguientes aportaciones vienen del historiador del arte francés Émile Bertaux; ambos trabajos se enmarcan dentro de la ambiciosa obra que editó André Michel, comenzada a publicar en 1905 e interrumpida en 1914. Michel había sido profesor de historia del arte y había escrito artículos sobre la materia, además de haber sido nombrado conservador adjunto de la sección de escultura en el museo del Louvre en 1893. Su idea de crear una magna obra del arte occidental se fraguó durante años, para la cual contó con la ayuda de historiadores del arte como Bertaux, experto en el Renacimiento italiano, que le dedicó su ayuda entre 1905 y 1911, escribiendo sobre la escultura y pintura de la Edad Media y el Renacimiento en España, Italia y Portugal. De la cantidad de libros y artículos fruto de sus estudios e intereses, hemos seleccionado los dos más directamente relacionados con la pintura en Castilla del siglo XV.

⁴⁸ L. CAMPBELL, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Paintings*, National Gallery Company Limited, London, 1998, p. 100.

⁴⁹ E. TORMO Y MONZÓ, “Sobre algunas tablas hispano-flamencas sacadas de Castilla la Vieja. I. La Fontana de la Gracia del Prado, procedente del Parral de Segovia, y la Descensión en el Louvre, procedente de la Catedral de Valladolid”, en *BSCE*, Año IV (noviembre de 1906), núm. 47, pp. 529-535; Ídem, “Conclusión”, en *BSCE*, Año V (enero de 1907), núm. 48, pp. 8-16; Ídem, “Sobre algunas tablas hispano-flamencas sacadas de Castilla la Vieja. II. El ‘Tríptico de Juan II, obra de Roger Van der Weyden, y otro del Bautista, atribuido al mismo, ambos en el Museo de Berlín, procedentes de Miraflores de Burgos”, en *BSCE*, Año VI (noviembre de 1908), Núm. 71, pp. 546-558.

En su más temprana aportación, de 1908⁵⁰, el autor parece seguir la corriente historiográfica francesa a la que aludíamos en el capítulo 1, en la que el arte español no es sino una prolongación o derivación del arte francés. Así comienza el primer párrafo de este largo capítulo, mientras fundamenta esta visión al hablar de las miniaturas del siglo XIII, en el que el autor ve un supuesto paralelismo entre las *Cantigas de Santa María* y la miniatura parisina. En lo que respecta a la pintura hispanoflamenca en Castilla, curiosamente es la primera vez que se menciona a la pintura castellana de la segunda mitad del siglo XV como “hispano-flamande”⁵¹. Al no encontrar una explicación que justifique la similitud entre las obras flamencas y las castellanas, Bertaux otorga todo el protagonismo al viaje de Jan van Eyck a Portugal como elemento principal diseminador del estilo. Esto nos debe hacer reflexionar sobre lo limitado de la visión que entonces



Ilustración 4: La fuente de la Gracia y Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga, Escuela de Jan van Eyck, 1430, óleo sobre tabla, 181 x 119 cm, Museo del Prado.

se tenía no ya sólo del arte, sino de todos los aspectos de una época tan compleja como el siglo XV, puesto que no se tenían en cuenta muchas razones que permitieron la diseminación del estilo, tales como las relaciones comerciales y diplomáticas que existían entre los reinos hispánicos y Flandes, así como los continuos viajes de las propias obras, que llegaban a todos los rincones de Europa.

Asimismo, Bertaux incurre en incorrecciones como la afirmación de que van Eyck trabajaba para la Corona de Castilla, basándose principalmente en la tabla de “El Triunfo de la Iglesia” [4]. Aunque consciente de que la tabla del Museo del Prado es una copia posterior, supone que la original fue pintada antes que el retablo del Cordero Místico. A pesar de ello, el autor pone en duda también hasta qué punto una obra puede pertenecer a un estilo u otro, es decir, hasta qué punto una obra es una mera copia de la

original flamenca, o a partir de qué momento se puede empezar a considerar una obra pictórica de una escuela nacional española.

La primera obra que data como netamente hispanoflamenca en Castilla es el famoso retablo del Marqués de Santillana [1], D. Íñigo López de Mendoza, documentado en 1455. Bertaux alaba la sobriedad y el vigor de los paneles que conforman el retablo, y comenta que el

⁵⁰ E. BERTAUX, “La Peinture et la sculpture espagnoles au XIV^e et au XV^e siècle jusqu’au temps des Rois Catholiques,” en *Histoire de l’art*, ed. André Michel, vol. 3, pt. 2, Paris, 1908, pp. 741-828.

⁵¹ E. BERTAUX, *op. cit.*, p. 783.

rostro del marqués contiene todos los rasgos de los retratos atribuidos a van der Weyden, aunque con ligeras diferencias. Menciona el documento en el que se cita este retablo, por lo que nos da una idea de su rigor documental. Compara esta obra con un tríptico de la Natividad que localiza en la colección Lázaro proveniente de un convento de Ávila, aunque los dos retablos de esta temática que hoy día se encuentran en el Museo Lázaro Galdiano son de la escuela palentina, y atribuidos a Bartolomé de Castro [5] y al Maestro de Astorga [6].



Ilustración 5:
Retablo de la
Natividad con
Santo Domingo y
San Lorenzo,
Maestro de
Astorga, ca.
1510-15, óleo
sobre tabla,
144x110cm,
Museo Lázaro
Galdiano.

Ilustración 6: La
Natividad,
Bartolomé de
Castro, ca. 1500,
óleo sobre tabla,
117 x 78 cm, Museo
Lázaro Galdiano.



En cualquier caso parece que se refiere a la pintura [6] puesto que menciona que es un tríptico (aunque habla de la tabla central, y éste no se trata de un tríptico al uso). No obstante, no es fácil discernir de qué imagen se trata, ya que menciona que hay varios ángeles, similares a los que baten sus alas en el Retablo de los Ángeles [1], y cuya Virgen nos dice que es también del estilo de van der Weyden (rostro redondeado y fino, cabellos redondeados, etc), aunque con un colorido que recuerda más bien al Maestro de Flémalle. En este sentido, habla de un estilo foráneo traído por un artista extranjero, aunque no flamenco, como es Jorge Inglés, a quien califica de “Dalmau anglais”⁵², es decir, un pintor que habría aprendido de las sucesivas generaciones de pintores flamencos y, al afincarse en Castilla, diseminaría allí dicho estilo.

Bertaux va más allá y al estudiar la cantidad de pinturas flamencas que existían en Castilla, tales como el tríptico de Miraflores, sugiere que en la Corona de Castilla surgió toda una generación de pintores dependientes de la escuela de Tournai. Así nos habla de obras dispares de Ávila o de Salamanca, por ejemplo, o de la dificultad de discernir la procedencia del estilo de

⁵² E. BERTAUX, *op. cit.*, p. 787.

Fernando Gallego, el cual Bertaux lo ve muy complejo y oscuro, debido a que lo cataloga como una imitación muy libre y personal del estilo flamenco. De Gallego matiza que es el primer pintor hispanoflamenco que, una vez asimilado el estilo flamenco por completo, pintó de forma netamente hispana. Justifica esta afirmación en un análisis formalista en el que ve algunos detalles hispanos como la ropa o el calzado, pero desconocemos si esto es suficiente como para llegar a tales conclusiones. Probablemente Bertaux se estaba refiriendo a lo que luego se conocería como pintura de síntesis, en la que los pintores castellanos subsumieron distintas influencias para crear una pintura que a día de hoy, y bajo nuestros criterios, podríamos denominar como netamente hispana.

Tres años más tarde Bertaux escribiría, en la segunda parte del tomo dedicado al arte del Renacimiento, el epílogo de la pintura hispanoflamenca⁵³. En este apartado se refiere a la colección de la reina Isabel la Católica, lamentándose de su dispersión, así como del difícil acceso que en su día existía a estas obras. Hace un sucinto repaso a las tablas que conoce, dispersas entre colecciones y viejas iglesias o museos, y nos comenta que el taller que más comisiones recibió por parte de los Reyes Católicos fue el de Gerard David. Dada la cantidad de lugares y obras que menciona, en lugares distantes como pueden ser Salamanca, Toledo y Zaragoza, se observa un gran conocimiento de su localización. Por el contrario, no se puede decir lo mismo de los documentos, cuya mención es más bien escasa, citando por ejemplo documentos que menciona Ponz en su obra, pero sin haberlos visto de primera mano, o las últimas publicaciones de Tormo y Monzó. Sí que demuestra, en cambio, conocer bien la suerte que sufrieron los paneles una vez muerta la reina en 1504.

Bertaux nos indica cómo la mayor parte de la crítica española había atribuido a Juan Flamenco el ciclo de obras sobre San Juan Bautista pertenecientes al Museo del Prado: en el caso de la Degollación de San Juan Bautista [7], el historiador del arte nos hace reflexionar sobre las formas tan hispánicas que ya



Ilustración 7: Degollación de San Juan Bautista, Maestro de Miraflores, 1490-1500, técnica mixta sobre tabla, 98 x 54 cm, Museo del Prado.

⁵³ E. BERTAUX, "La fin de la peinture Hispano-Flamande", en *Histoire de l'art*, ed. André Michel, vol. 4, pt. 2, Paris, 1911, pp. 892-906.

había adoptado la pintura en Castilla en las postrimerías del siglo XV. Nos indica, por lo tanto, que de tratarse de un pintor extranjero se habría formado bajo la tutela de Fernando Gallego. La importancia de Gallego se vería reflejada, según Bertaux, en la irradiación de la influencia del foco salmantino a las dos Castillas.

Finalmente el autor nos habla de una germanización del arte hispanoflamenco, que se da a finales del siglo XV, influencia que vendría directamente de los grabados de Martin Schongauer. A este respecto menciona el “Tránsito de la Virgen” [8], hoy en el Museo del Prado, inspirada en un grabado de dicho autor [9], y cuyas reproducciones nos comenta Bertaux que se venderían en todas las ferias de Europa⁵⁴. Este planteamiento resulta muy interesante ya que demuestra un conocimiento profundo del contexto en que se generaban y vendían las obras. Lamentablemente este modo de plantearse las obras pictóricas, cuyos autores recibían muy variadas influencias, no se verá hasta mucho tiempo después. En cualquier caso, esto contrasta con la visión un tanto limitada con la que comenzaba sus artículos, en los que parecía que sólo se concebía una dispersión de los estilos mediante el viaje de los pintores y no de las obras.



Ilustración 8:
Muerte de la
Virgen, M.
Schongauer,
ca. 1480.

Ilustración 9: El tránsito de La Virgen,
Maestro de la Sisle, ca. 1500, técnica mixta
sobre tabla, 212 x 113 cm, Museo del Prado

⁵⁴ E. BERTAUX, *op. cit.*, p. 897.

Se podría argumentar que parte de este artículo no es en absoluto necesario para nuestro estudio, y que buena parte del texto no resulta novedoso, puesto que se basa en aportaciones ya conocidas en la historiografía española. No obstante, por una parte cumple el objetivo último de la obra emprendida por André Michel, y además Bertaux aporta un conjunto de reflexiones que sólo pueden provenir de un profundo conocimiento del arte en general y de la pintura tanto tardogótica como renacentista en particular. En aquellos momentos, hacia 1911, no era fácil encontrar reflexiones acerca de la pintura como las que proponía Bertaux, aunque éstas aún distaban mucho de los caminos rigurosos que permiten no ya el uso correcto de las fuentes documentales, sino su simple uso.

Un quinquenio más tarde, en 1916, Herrera y Oria⁵⁵ escribía un breve artículo acerca de un retablo del Monasterio de Oña. El objetivo principal de este artículo es dar a conocer un políptico del estilo que el autor denomina “gótico florido”. En su breve texto Herrera y Oria nos describe detalladamente las partes del retablo, incidiendo en sus pinturas, utilizando la documentación a su alcance para datarlo entre 1466 y 1479. Realmente se trata de un artículo que a pesar de sus pretensiones científicas, resulta más propio de una publicación divulgativa, puesto que ni siquiera se preocupa de emitir juicios de valor sobre las pinturas y se limita a describirlas. Aunque probablemente cumpla el objetivo que se propone, que no es otro que el de dar a conocer el retablo primigenio y su fecha de elaboración, es cuando menos curioso que el autor no se encargara asimismo de otras obras en dicho monasterio e iglesia, por aquel entonces muy poco estudiadas y que resultan de gran importancia para el periodo en cuestión.

Un año después, en 1917, J. Moreno Villa⁵⁶ publicaría en el mismo boletín un breve artículo sobre Juan de Flandes. La intención de Moreno Villa no es otra que rescatar del olvido la obra de este insigne pintor, que cuatro siglos después de su muerte ya estaba desperdigada y nunca se había estudiado ni con rigor ni con visión de conjunto. A este respecto el autor intenta recabar información sobre las tablas dispersas del gran políptico de la reina, que debió albergar más de 40 tablas, de las que tan sólo 15 permanecen en el Palacio Real de Madrid. Se trata de un esfuerzo digno de elogio, puesto que logra identificar el paradero de las partes desmembradas de dicho retablo, y además nos comenta otras muchas obras que conoce y algunos estudios anteriores como los de Gómez Moreno.

Este breve pero intenso artículo es realmente una pequeña aportación a la historiografía española en tanto en cuanto sirve como base para estudios posteriores más profundos y serios, como el mismo autor apunta en su texto. Además, el escrito de Moreno Villa nos aporta otro tipo

⁵⁵ E. HERRERA Y ORIA, “Un retablo del monasterio de Oña”, en *BSEE*, XXIV (1^{er} trimestre), marzo de 1916, pp. 52-55.

⁵⁶ J. MORENO VILLA, “Un pintor de la Reina Católica”, en *BSEE*, XXV (4^o trimestre), diciembre de 1917, pp. 276-281.

de información, sobre todo en lo referente a las atribuciones de obras; resulta significativo observar cómo la esencia de un pintor, en esta época, se veía en el rostro de las personas representadas, no en vano afirma que “lo más característico, lo absolutamente Juan de Flandes que tiene está en la cara (...)”⁵⁷. Esto nos da una idea de la visión restringida que se tenía de las características de un pintor en una época en la que en demasiadas ocasiones se juzgaba el valor o se atribuía la autoría a determinados pintores por los detalles de una mínima parte del cuadro, sin tener en cuenta apenas ningún otro factor.

El prolífico Francisco Javier Sánchez Cantón⁵⁸, en una de sus primeras obras, nos proporcionaría dos artículos que vieron la luz en 1917 y 1918 acerca del pintor Jorge Inglés. Sánchez Cantón nos aporta una visión muy realista de un periodo y un pintor como pocos autores podían hacerlo; no en vano su tesis doctoral leída en 1912 versó en torno a los pintores de los Reyes de Castilla, dirigida por Tormo y Monzó. Aunque posteriormente se centró en los pintores de la Edad Moderna, nos dejó un legado digno de mención en torno a los pintores castellanos del siglo XV. Al referirse al retablo de los Ángeles antes mencionado [1], nos transcribe el documento del marqués de Santillana como ya hiciera parcialmente Ceán en su *Diccionario*. Para Sánchez Cantón la descripción que hace el marqués del retablo es una muestra de querer dejar todo bien previsto ante el sentimiento de una muerte inminente, no obstante, y aunque esta lectura del documento sea sumamente acertada, la mención sobre la procedencia de la escultura del retablo (la feria de Medina del Campo) pasa desapercibida para el historiador del arte.

Posteriormente nos presenta la situación del retablo, que aunque se conservara casi en su totalidad, había sido desmembrado y trasladado, para comentarnos seguidamente lo poco que se sabía en aquel momento sobre el pintor. Es en esta parte del primer artículo donde encontramos la mejor argumentación del autor, puesto que nos propone distintas vías por las que pudo penetrar el estilo flamenco que diera como resultado la primera obra hispanoflamenca (al menos en lo que a documentación se refiere). Después de repasar lo que autores como Ceán, Bertaux o Mayer dijeron sobre el retablo, Sánchez Cantón observa que todos tienen parte de razón al atribuir parentescos con las obras de van der Weyden y van Eyck, pero por supuesto, en distintos aspectos y a diferentes niveles. Concluye que la influencia no pudo ser directa, aunque evidentemente no se sabe la vía por la que pudo adquirir el maestro dicha influencia (ni siquiera se sabe si era originariamente inglés, puesto que pudo haber nacido en España de descendientes ingleses).

La principal conclusión que debemos extraer de este texto es que frente a la dificultad de poder discernir entre una influencia de un pintor y otro, lo más cauteloso es admitir que esta

⁵⁷ J. MORENO VILLA, *op. cit.*, p. 279.

⁵⁸ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, “Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del Marqués de Santillana”, en *BSEE*, XXV (2º trimestre), junio de 1917, pp. 99-105; Ídem, “Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del Marqués de Santillana. Conclusión”, en *BSEE*, XXV (1º trimestre), marzo de 1918, pp. 27-31.

pintura estuvo condicionada en buen grado por “la influencia de la imaginería flamenca sobre nuestros primitivos”⁵⁹. Una vez más parece que va tomando forma, aunque no sea verbalizado de forma directa, la idea de que se trata de una pintura sintética que incluye detalles varios. Lo lógico sería pensar en un estilo *ad hoc*, con una base fuertemente flamenca pero con otros detalles que resultarían curiosos o con los que se pudieran identificar las clases altas de la sociedad castellana.

El segundo artículo versa sobre el mismo pintor, aunque en este caso sobre su labor como miniaturista y en el que nos habla de la biblioteca del marqués de Santillana. A este respecto nos muestra la riqueza de los códices iluminados de su biblioteca, pero también la dificultad para identificar a los autores de las miniaturas. En cualquier caso, este artículo es básicamente el colofón al anterior y nos aporta una pequeña conclusión en la que se nos define al maestro Jorge Inglés como un pintor extremadamente original y muy difícil de comparar.

Un peculiar artículo que merece la pena rescatar del olvido es el que redactó en 1921 Juan Agapito y Revilla⁶⁰, delegado regio de Bellas Artes. En él el autor se lamenta de la venta por parte de las monjas de un retablo popularmente atribuido a Antonio del Rincón. Se trata de un artículo que incide en una multitud de aspectos que refleja a la perfección el sentir de la comunidad de historiadores del arte en este periodo concreto de la historiografía española. El primer punto a resaltar es el lamento ante la venta por parte de las religiosas de la tabla en cuestión, práctica muy habitual y que ha perdurado hasta nuestros días; la venta o sustracción del patrimonio ha supuesto un expolio constante y sistemático de nuestro arte y su resultado ha sido la dispersión de infinidad de obras por museos y colecciones privadas de todo el mundo.

Otro de los puntos a destacar es el que trata las atribuciones de las obras; Agapito y Revilla, en una labor admirable, revisa la historiografía referente a esta tabla y además combina esta lectura con la investigación en los archivos de la documentación existente. Tanto la lectura como la investigación las realiza de forma crítica, puesto que no está dispuesto a hacer un acto de fe y creerse cualquier dato que no esté debidamente cotejado. En este sentido, se queja del problema que ha supuesto el nulo carácter científico que ha rodeado el estudio de la pintura hispanoflamenca al afirmar que “hubo una época en la que todos los retratos de la Reina Católica eran de Antonio del Rincón, así como las tablas de los llamados primitivos, tan abundantes por las iglesias, se calificaban de Alberto Durero o de su escuela o estilo”⁶¹. Esta afirmación responde al tratamiento que se dio a las tablas que se reunieron como consecuencia de las desamortizaciones acontecidas el siglo anterior, pero demuestra que décadas después aún se sabía muy poco respecto a las mismas.

⁵⁹ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, 1917, p.104.

⁶⁰ J. AGAPITO Y REVILLA, “Obra de arte que hay que rescatar. La tabla del convento de Santa Clara de Valladolid”, en *BSEE*, año XXIX (4º trimestre), diciembre de 1921, pp. 229-247.

⁶¹ J. AGAPITO Y REVILLA, *op. cit.*, 1921, p. 240.

El autor propone una serie de pintores que estaban trabajando a finales del siglo XV y a principios del XVI como posibles autores de esta tabla, y aboga, no sin reservas, por “Miguel Sitium”. En definitiva se trata de un texto muy sugerente y que aporta una visión crítica a los estudios realizados, puesto que incide en las dificultades que rodean a las atribuciones, pero que una vez más parece ser la excepción y no la norma en un entorno cuyos estudios aún distaban mucho de ser científicos. El uso que Agapito y Revilla hace de las fuentes y de los datos disponibles es muy audaz, y su mayor aportación es que consigue plantear unas conjeturas plausibles, cautelosas y meditadas. Más estudios de esta naturaleza habrían ayudado a avanzar más en el conocimiento de la pintura que nos concierne.

Otra de las aportaciones foráneas de la época viene de la mano de August L. Mayer⁶², el erudito alemán que era un profundo conocedor del arte español. En su breve artículo de 1924 analiza dos tablas de finales del siglo XV: la Virgen de la Leche, tabla anónima y en manos de un anticuario de París en aquel entonces, y la Virgen y el Niño, en la colección Charles Deering de Chicago. El texto de Mayer pone de relieve lo común que era realizar copias y versiones de modelos flamencos, cómo estos modelos pervivieron hasta bien entrado el siglo XVI y la dificultad para discernir si un cuadro fue pintado en Flandes o en España. Se trata de un texto muy breve pero que expresa más de lo que en un principio se puede apreciar y en este sentido es posible pensar que parte del desinterés o desconocimiento por esta pintura tenga sus raíces en las dificultades de atribución y en la falta de documentos para poder ahondar fácilmente en el estudio de las mismas.

El profesor Diego Angulo, aunque se especializó en otras etapas del arte, también aportó una multitud de estudios relacionados con la pintura hispanoflamenca en Castilla. Angulo fue el máximo exponente del formalismo en España, siendo heredero además de maestros como Gómez Moreno y Tormo y Monzó. En sus textos siempre prevalece el análisis formalista de las obras que estudia, dando en ocasiones más valor a este análisis que a los documentos que utiliza. Cronológicamente el primer artículo⁶³ que se refiere a la pintura hispanoflamenca lo escribe en 1925, siendo un estudio breve pero riguroso. En este texto Angulo atribuye la “Anunciación” de la casa de Alba al Maestro de la Virgo inter Virgines, aduciendo que sus formas se inscriben dentro del círculo de éste. Asimismo intenta fijar una cronología para la obra, y al contar únicamente con unos grabados que mencionó Friedländer para tal fin, sigue sus propios criterios para fechar la tabla con posterioridad a 1460, debido principalmente a la indumentaria y peinado del donante.

⁶² A. L. MAYER, “Dos tablas primitivas hispanoflamencas”, en *BSEE*, año XXXII (4º trimestre), diciembre de 1924, pp. 255-257.

⁶³ D. ANGULO ÍÑIGUEZ, “El ‘Maestro de la Virgo inter Virgines’. La tabla del primer Conde de Alba”, en *Archivo Español de Arte y Arquitectura* (en adelante AEAA), [1]:2, 1925 (may/ago), pp. 193-196.

Este estudio refleja perfectamente la visión profundamente formalista que tenía del arte el profesor Angulo.

Hacia el mismo año Agapito y Revilla escribía un volumen acerca de la pintura en Valladolid⁶⁴, y dedicaba gran parte del estudio a dilucidar de dónde venían las influencias y cómo y por qué hicieron mella en los pintores nacionales. El autor comenta que es una influencia que nadie discute, especialmente la de la escuela de Tournai, pero que nadie sabe explicar a ciencia cierta cómo entró este influjo. En este sentido Agapito y Revilla no cree que la transmisión del conocimiento fuera instantánea o mediante la mera observación de las formas de trabajar foráneas, en especial el uso del óleo, y afirma que “tuvo que haber contactos, tuvo que haber enseñanzas”⁶⁵. Nos habla después de ciertas tablas existentes en Valladolid, lo cual le confiere a la publicación un carácter excesivamente local para nuestros propósitos, pero el valor de esta obra radica especialmente en las reflexiones acerca de los flujos de información y en dejar claro que los materiales para un estudio en profundidad de este periodo aún no estaban, ni mucho menos, preparados.

En 1926 se publicaba en español el manual de pintura española de August L. Mayer⁶⁶, cuyo objetivo era dar un recorrido por el desarrollo de la pintura en España. La introducción plasma a la perfección el sentir de la época hacia la pintura española, puesto que indica cómo únicamente se reconoce a nivel internacional la pintura a partir del siglo XVII. Verdaderamente había cierto interés por la pintura hispanoflamenca, puesto que se mencionaba en todos los manuales, pero su estudio no era una prioridad y eso se ve reflejado en el volumen de publicaciones sobre este estilo. En estas páginas preliminares Mayer nos habla de la importancia de focos de Salamanca, Valladolid y Ávila, pero relegando a un plano inferior a localidades como Burgos, sorprendido de que “no engendraran escuelas pictóricas de importancia”⁶⁷. A pesar de los conocimientos del autor, esta obra hay que comprenderla dentro de una etapa en la que los materiales para conocer y contextualizar la pintura del siglo XV eran aún muy incipientes.

En el capítulo referente a la pintura en Castilla, Mayer pone de manifiesto la limitada influencia italiana en las fechas en que se da la pintura hispanoflamenca, y resalta en cambio la influencia nórdica. Fija este influjo en tres autores: van Eyck, van der Weyden y Bouts. Respecto a la forma de la recepción del estilo el autor nos explica que los pintores hispanos lo asimilaron de manera tosca e intuitiva y sin ningún interés por mejorar la estructura general de los cuadros, puesto que “las inexactitudes constructivas no perturban en modo alguno, sino que, por el

⁶⁴ J. AGAPITO Y REVILLA, *La pintura en Valladolid. Programa para un estudio histórico-artístico*, Imprenta Castellana, Valladolid, 1925-1943.

⁶⁵ J. AGAPITO Y REVILLA, *op. cit.*, 1925-1943, p. 51.

⁶⁶ Se ha revisado la segunda edición, A. L. MAYER, *La pintura española*, Editorial Labor, S. A., Barcelona, 1929.

⁶⁷ A. L. MAYER, *op. cit.*, 1929, p. 14.

contrario, contribuyen a realzar la vitalidad de la composición”⁶⁸. Mayer pensó que Jorge Inglés fue el único pintor que introdujo y transmitió las concepciones nórdicas en Castilla⁶⁹. Asimismo, nos comenta cómo en la fecha en la que él escribía se discutía sobre la procedencia de ciertas pinturas, es decir, si se podían calificar de pinturas nacionales o no. El capítulo concluye con una mención a los Reyes Católicos y a la importación de obras flamencas así como de la venida de pintores holandeses a tierras castellanas.

Mayer consigue aportar una visión breve y panorámica de la pintura castellana en la segunda mitad del siglo XV, con las limitaciones con que se contaban en ese momento. Al tratarse de un manual no pretende aportar nueva información por lo que únicamente utiliza fuentes secundarias, tanto españolas (Palomino, Pacheco, Carducho, Ceán, etc) como francesas (Bertaux, Lefort). Lo más destacable es su breve mención a la discusión sobre la nacionalidad de las obras, algo que no se repetirá hasta más adelante, y que excede la intención de un manual de pintura.

Más tarde, en 1927, Gómez Moreno nos ofrece dos artículos relacionados con pintores hispanoflamencos. El prolijo autor por todos conocido escribió varios artículos referidos a la pintura hispanoflamenca. El primero de ellos⁷⁰ nos habla de Fernando Gallego, aportando la información ya conocida sobre su persona, aunque no se atreve a diferenciar entre las pinturas que salieron de su pincel y las de sus seguidores o su taller. Gómez Moreno es consciente de dos cosas: primero que la documentación en torno a este pintor es controvertida, y segundo que es muy difícil realizar un estudio sobre toda su obra, ya que daría pie a una monografía, la cual no es el objetivo de su artículo, que no es otro que el de dar a conocer lo que ya se sabe sobre Fernando Gallego. El segundo artículo⁷¹ es realmente breve, y únicamente nos aporta la reproducción de la firma de Francisco Chacón de una de sus tablas, la cual según Gómez Moreno sigue la manera flamenca.

En el mismo año Diego Angulo⁷² aporta otro breve artículo sobre dos tablas castellanas del Museo del Prado fechadas hacia 1490, procedentes del antiguo Museo de la Trinidad, y tituladas la Virgen de la Leche y el Séptimo Dolor de María. Este artículo es relevante a pesar de su brevedad, por el hecho de que es una de las primeras ocasiones en que se citan a distintos maestros flamencos como fuente u origen de diferentes detalles en un mismo cuadro. Así Angulo cree ver en el cuadro de la Virgen de la Leche al que alude la influencia de Campin en el tocado, pero la de Bouts en el rostro de la Virgen y el gesto de los ángeles. Este análisis será una

⁶⁸ A. L. MAYER, *op. cit.*, 1929, p. 72.

⁶⁹ A. L. MAYER, *op. cit.*, 1929, p. 73.

⁷⁰ M. GÓMEZ MORENO Y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, “Sobre Fernando Gallego”, en *AEAA*, [3]:9, 1927 (sept/dic), pp. 349-357.

⁷¹ M. GÓMEZ MORENO, “Francisco Chacón, pintor de la Reina Católica”, en *AEAA*, [3]:9, 1927 (sept/dic), pp. 359-360.

⁷² D. ANGULO ÍÑIGUEZ, “Dos tablas castellanas de hacia 1490 en el Museo del Prado”, en *AEAA*, [3]:7, 1927 (ene/abr), pp. 93-94.

constante en su obra y la de todos los formalistas como veremos en los siguientes artículos de este capítulo.

Enrique Lafuente Ferrari ⁷³ dedicó un artículo relativamente extenso a las cuatro tablas que de Sopetrán se llevaron al Museo del Prado, hoy atribuidas al desconocido Maestro de Sopetrán. Se trata de un artículo muy interesante puesto que no se limita a analizar la pintura del siglo XV, sino que se adentra en otros aspectos como el gusto imperante y transcribe citas muy interesantes que nos ayudan a comprender las predilecciones que tenían los consumidores de arte y pintura en aquella época. En cualquier caso, el análisis de las obras es formalista ya que sigue los criterios que ya hemos visto en algunos artículos de Diego Angulo, ayudándose de la indumentaria y el corte de pelo para fijar la cronología de la tabla en la que aparece retratado el donante [10].



Ilustración 10: El I duque del Infantado, Maestro de Sopetrán, ca. 1470, técnica mixta sobre tabla, 103 x 60cm, Museo del Prado.

El análisis de cada tabla parece llevarle al autor a la conclusión de que cada una de ellas responde al influjo de uno o varios de los primitivos flamencos más conocidos, como es el caso de van der Weyden o Daret. En el caso de la tabla de la Natividad, el historiador argumenta un origen español debido a la aureola que bordea la cabeza de la Virgen. Estas reflexiones pueden llevar bien a conclusiones válidas o bien a callejones sin salida, puesto que no se puede obviar las estrechas relaciones existentes entre ambos mundos y que la imitación del estilo primigenio, su aceptación, asimilación y su modificación se llevó hasta las últimas consecuencias. Pensamos, por tanto, que determinar el origen de un pintor en un pequeño detalle como el del halo de la Virgen es en extremo simplista. No obstante, se trata de un artículo que hace gala de múltiples virtudes siendo una de ellas la forma de expresión, fruto de una comprensión profunda del periodo en cuestión y que demuestra en ocasiones al referirse a la influencia de estilos: “las tablas de Sopetrán evocan una rapsodia de motivos relacionables con diversos maestros flamencos; (...) el pintor de Sopetrán ha tenido formación en talleres de Flandes, y probablemente en Bruselas, en el momento en que el maduro y patético arte de Roger van der Weyden comenzaba a tomar un matiz más íntimo en las obras de sus seguidores”⁷⁴.

⁷³ E. LAFUENTE FERRARI, “Las tablas de Sopetrán”, en *BSEE*, año XXXVII (2º trimestre), junio de 1929, pp. 89-111.

⁷⁴ E. LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, 1929, p. 111.

Durante el mismo año de 1930 Alfonso Tejada⁷⁵ publicaba un artículo acerca del retablo de la iglesia de Ventosilla, que consta de ocho tablas más otras 6 en la predela. El autor, consciente de sus limitaciones, únicamente se propone dar a conocer el retablo a la comunidad de historiadores del arte, fechándolo a finales del siglo XV y atribuyéndolo sorprendentemente a Antonello da Messina. Esto será algo que Post corrija en su obra, atribuyendo el retablo al Maestro de San Nicolás⁷⁶. El autor finaliza el artículo recordando que tanto el retablo como la iglesia están aún por estudiar.

En este mismo año también Diego Angulo⁷⁷ escribió dos breves artículos a cerca de la influencia de los grabados de Schongauer en España. Ambos artículos hacen referencia a la influencia que los grabados alemanes pudieron tener sobre la obra de Fernando Gallego, concretamente en unas tablas burgalesas, para lo cual el análisis de las formas es fundamental. Parece que el interés por publicar esta información estriba en dar a conocer una nueva vía de estudio que no es otra que un canal de entrada de la influencia del norte en la península. Esta vía sí será estudiada con posterioridad, aunque como se verá en el capítulo 4 nunca será suficientemente explotada, en parte por la complejidad del asunto.

César Peman en el mismo año de 1930 escribía un sucinto artículo en referencia al artículo de Lafuente Ferrari acerca de las tablas de Sopetrán. Peman compara la figura del donante representado en la tabla de Sopetrán [10] con la miniatura atribuida a van der Weyden de las Crónicas de Hainaut [11]. En dicha miniatura, Peman observa el asombroso parecido del tercer personaje empezando por la derecha con el donante de la tabla de Sopetrán, y concluye que el autor de las tablas no era castellano sino flamenco, y muy cercano al círculo de los últimos años de la vida de van der Weyden. En suma se trata de un artículo interesante que abre una nueva puerta hacia las relaciones entre distintos tipos de pintura, como en este caso la miniatura, al servicio de una mejor comprensión de la pintura en su conjunto



Ilustración 11: Juan Wauquelin presentando su libro a Felipe el Bueno, Duque de Borgoña, Miniatura del frontispicio del tomo I de las Crónicas de Hainaut, Roger van der Weyden, Bruselas, biblioteca real MS 9242, 1448.

⁷⁵ A. TEJADA, "El retablo de la iglesia de Ventosilla", en *BSEE*, año XXXVIII, 1^{er} trimestre, marzo de 1930, pp. 49-53.

⁷⁶ C. R. POST, *A History of Spanish Painting*, vol. IV, pt. I, *The Hispano-Flemish Style in North-Western Spain*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1933, p. 260.

⁷⁷ D. ANGULO ÍÑIGUEZ, "Gallego y Schongauer", en *AEAA*, [6]:16, 1930 (ene/abr), pp. 74-75; ídem, "La pintura en Burgos a principios del siglo XVI", en *AEAA*, [6]:16, 1930 (ene/abr), pp. 75-77.

en esta época tan problemática para los historiadores del arte.

Un año después, en 1931, Harold Isherwood Kay⁷⁸ publicaba en Inglaterra un pequeño artículo sobre dos pinturas de Juan de Flandes. Isherwood Kay no era un neófito en el arte español, puesto que cuatro años atrás había publicado un pequeño escrito sobre la pintura española, y en este caso da a conocer dos tablas atribuidas a Juan de Flandes y que habían pasado desapercibidas incluso a los más eruditos. Se trata de un estudio breve pero que pone de relieve algo que ya se estaba anunciando en la historiografía española, y que no es otra cosa que la falta de estudios serios. En este sentido, el autor nos comenta que estas dos tablas pertenecieron al gran retablo de la Reina Isabel la Católica, cuyas tablas desperdigadas enumera, diciendo que en el futuro y una vez que toda las tablas estén disponibles para el estudio sería interesante realizar comparativas con otras obras italianas, también desmembradas, como la del pintor Butinone, con la que se podrían establecer analogías. El autor ve parecidos en los conjuntos de ambos autores tanto en la temática de las tablas como la escala utilizada; no deja de ser interesante que en tal fecha se abriera un frente más por el que poder investigar la pintura castellana hispanoflamenca. Ciertamente se trata de una etapa en la que se proponen demasiados proyectos, lo cual inevitablemente supone la apertura de nuevas vías de investigación y el olvido de otras, por los más distintos motivos.

El primer tercio del siglo XX se cierra historiográficamente con la magna obra de Chandler Rathfon Post. Graduado en Harvard en literatura española en 1904, leyó su tesis doctoral en 1909 sobre la influencia de la obra de Dante en la alegoría castellana. Se trata de un historiador de una honda sensibilidad hacia el arte, que emprendió una labor inigualable al intentar escribir la historia de la pintura española. El primer tomo vio la luz en 1930, y no paró de publicar sus hallazgos hasta que lo sorprendió la muerte en 1959. Alumnos pertenecientes a su escuela, tales como Wethey, seguirían su labor investigadora, publicando el último volumen de manera póstuma en 1966. Se trata de una obra de tal envergadura y calado dentro de la historiografía española que el testigo fue recogido por Diego Angulo y Pérez Sánchez, quienes publicaron entre 1969 y 1983 tres grandes tomos sobre la pintura madrileña y toledana del siglo XVII, en un intento por continuar la labor emprendida por Post. No es lugar éste para mostrar las virtudes del conjunto de la obra y del revulsivo que supuso para el arte español la publicación estadounidense, de forma que nos centraremos en los dos volúmenes que se dedican a la pintura hispanoflamenca en Castilla.

El primer volumen del tomo cuarto comienza con un ilustrativo repaso a la influencia flamenca en Castilla, en el que Post analiza cómo entraron dichos influjos, y los enmarca dentro

⁷⁸ H. ISHERWOOD KAY, "Two paintings by Juan de Flandes", en *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 58, nº 337, abril de 1931, pp. 198-203.

de una corriente flamenca que invadió toda Europa, pero que se dio con especial ahínco en la península⁷⁹. En este sentido habla de Isabel I como apasionada de este arte y de la inclinación a consumirlo en toda la sociedad castellana. Habla de la percepción que tenía la gente en el pasado respecto a estos cuadros, aunque habla de ello de manera superficial, sin profundizar lo suficiente como para que estas reflexiones le sirvan de punto de apoyo para el estudio de sus obras, algo que no choca en absoluto con la visión estrictamente formalista que tiene de la pintura. Al referirse a al hispanoflamenco en Castilla, habla de la adaptación del estilo a los gustos castellanos, lo que se puede ver por ejemplo en el tratamiento de los rostros y en la pérdida del crudo realismo en algunos casos, o en el hecho de que aún se mantuvieron los fondos dorados en muchos casos. Post argumenta que esto responde a una visión decorativa y devocional de la pintura, lejos aún del interés científico y matemático característico del Renacimiento de representar la realidad espacial de manera fidedigna⁸⁰. Ni que decir tiene que para Post esta asimilación o traducción del estilo conllevó la pérdida de virtuosismo técnico y que para fines del siglo XV el estilo ya estaba completamente nacionalizado.

Post utiliza todas las publicaciones referentes a la pintura hispanoflamenca en España que conoce, e incluso otros estudios que pueden aportar información aunque sea tangencialmente. Así, repasa toda la bibliografía desde Palomino hasta los últimos artículos de Diego Angulo, y a pesar de no prestar demasiada atención a los documentos (probablemente por la dificultad de acceder a ellos en aquella época y porque su análisis es básicamente formalista) realiza una ingente labor de catalogación que sorprende puesto que consigue llegar a los pueblos más recónditos de la geografía española así como acceder a cualquier colección particular, ya sea española o foránea. De esta forma Post consiguió sistematizar el estudio de nuestra pintura hispanoflamenca en una etapa en la que los esfuerzos únicamente se concentraban en publicar pequeños estudios y artículos referentes a una determinada obra o autor, y en la que las monografías aún distaban mucho de ser realidad.

El estudio comienza analizando los pintores ya conocidos, tales como Jorge Inglés o Fernando Gallego, para adentrarse después en sus seguidores y círculos, analizando las obras provincia a provincia. Probablemente no sea ésta la mejor de las maneras para dividir las escuelas, puesto que las provincias no responden en absoluto a las delimitaciones territoriales de los siglos XV y XVI, pero aun así se trata de un estudio muy concienzudo y riguroso que compensa los puntos débiles que pueda tener. Al referirse a las obras, siempre las pone en relación con los primitivos flamencos, e intenta ver a qué pintores puede atribuir los detalles de cada cuadro. Sirva como ejemplo la discrepancia en la atribución que realiza Diego Angulo con respecto a la

⁷⁹ C. R. POST, *op. cit.*, 1933, p. 12.

⁸⁰ C. R. POST, *op. cit.*, 1933, p. 63.

“Anunciación” en su artículo de 1925; Post argumenta que no es posible adscribir el cuadro al círculo del Maestro flamenco de la Virgo inter Virgines debido a la hispanización del estilo: “(...) an iberian cast of features is to such an extent superimposed upon the northern borrowings that the old attribution to a Spaniard may still be held without blushing for one’s opinion”⁸¹.

Se trata, pues, de conclusiones derivadas de un análisis meramente formal. En este sentido, el análisis que hace de la obra de Fernando Gallego explica perfectamente los postulados de Post; comienza por las provincias en las que aprecia una mayor influencia de Gallego, como son Salamanca y Zamora, para fijar su vista después en las provincias en las que tuvo menos influencia: Ávila y Toledo. En su análisis, Post únicamente se interesa por descubrir cuándo entró la influencia de van der Weyden o Bouts, o en qué año se difundió una litografía en concreto, obviando que la situación artística del siglo XV es mucho más compleja que una cuestión de influencias formales o estilísticas. De la misma manera que al principio de los estudios arqueológicos únicamente interesaba encontrar piezas valiosas, y no la reconstrucción de la historia a raíz de los hallazgos, parece que Post sólo está interesado en descubrir de dónde viene cada detalle de las pinturas en lugar de recrear un periodo de la historia de manera orgánica y veraz. A este respecto parece que el autor únicamente está interesado en divagar acerca de la atribución de las obras

Consecuentemente ésta será la tónica imperante en las siguientes décadas de estudios, en los que la visión formalista prevalecerá sobre la información que puedan aportar los valiosos documentos. Para bien y para mal, la obra de Post se yergue como referencia absoluta dentro de los estudios de la pintura hispanoflamenca en Castilla, mencionada en más ocasiones que cualquier otra publicación. A pesar de lo limitado del un estudio de este tipo, que surgió en parte por la necesidad de describir imágenes dada la imposibilidad de obtener reproducciones fidedignas de las pinturas, probablemente las virtudes del trabajo de Post superen a sus defectos. Expone con acierto, como bien demuestra al hablar de la pintura en la provincia de Palencia, la fusión de estilos que era esta pintura: “(...) opposing qualities that the Spaniards of the epoch demonstrated could be fused without incongruity – a distinguished feeling for beauty of formal design and convincing realism of detail within the pattern”⁸².

En cuanto a las atribuciones hay que resaltar que desde la obra de Post ha existido un baile de nombres demasiado frecuente, dentro de un discurso obcecado en asignar cada pintura a un maestro o círculo concreto. Con el tiempo se ha cambiado la atribución a un gran número de obras que se citan, aunque no es lugar éste de enumerar las incorrecciones de su publicación. En este

⁸¹ C. R. POST, *op. cit.*, 1933, p. 82.

⁸² C. R. POST, *op. cit.*, 1933, p. 196.

sentido Post se quejaba de la escasez de documentos relativos a pintores para esta época⁸³, pero no se dio cuenta de que la información no sólo está en los documentos que hablan directamente de los pintores y de lo que éstos crearon. Hacia el final del primer volumen, al hablar de la provincia de Burgos, existen ciertas obras anónimas las cuales Post no sabe exactamente si enmarcarlas dentro de una etapa tardía de la pintura hispanoflamenca o por el contrario si pertenecen a un Renacimiento temprano⁸⁴. Esta duda seguiría en la mente de los historiadores del arte hasta nuestros días.

A pesar de todo, con Post se dio un punto de inflexión en la historiografía del arte hispanoflamenco en Castilla, puesto que fue la primera sistematización de toda la pintura en su conjunto, incluyendo los nombres, círculos y atribuciones de piezas que no se habían considerado con anterioridad. Además, se incluyeron infinidad de obras que estaban localizadas fuera de nuestras fronteras, lo cual sólo fue posible gracias a una labor constante durante casi dos décadas, gracias a su conocimiento profundo de las formas hispanoflamencas para poder identificar dichas obras en localizaciones alejadas de su origen de producción y su contexto.

Esta etapa está marcada por estudios de naturaleza muy dispar, aunque la mayor parte de las publicaciones existentes son artículos relativamente breves. Estas publicaciones tienen como propósito en su mayoría dar a conocer retablos desconocidos, aportar documentación hasta entonces ignorada o hablar de un autor no muy conocido. Si bien el fin último de todas las publicaciones de esta época es la de sacar información a la luz, la forma de llevar a cabo sus propósitos es bien distinta: por una parte existen estudios de conjunto como lo fueron los de E. Bertaux o C. R. Post, que se enmarcan dentro de trabajos de mayores dimensiones. Por otra parte tenemos los artículos breves que dan a conocer ciertas pinturas, tratando de reconstruir su fortuna y de aportar alguna novedad, como los de J. C. Robinson, Elías Tormo, Sánchez Cantón y otros eruditos. Por último, destacar los artículos basados principalmente en la atribución de las obras, como pueden ser los de Gómez Moreno o Diego Angulo.

Vemos, pues, que se trata de una etapa de indefinición en lo que respecta al rumbo que debían seguir los estudios de la pintura hispanoflamenca, dirección que no toma forma hasta que Post realiza una gran labor de recopilación y catalogación como intento de sistematización de nuestra pintura. A él debemos el esfuerzo inicial que, aunque no sería recogido hasta más tarde, nos sirve de piedra angular para seguir avanzando en las investigaciones.

⁸³ C. R. POST, *op. cit.*, 1933, p. 201.

⁸⁴ C. R. POST, *op. cit.*, 1933, p. 314.

CAPÍTULO 3: LAS PRIMERAS MONOGRAFÍAS (1934-1966).

El capítulo anterior se cerraba con la magna obra de Post, y las circunstancias en las que estaba sumido el país a principios de esta segunda etapa hacen que la primera aportación sea foránea, y que las que le siguen lo hagan a partir de 1943. Se trata de una etapa que se caracteriza por las monografías que ven la luz y las grandes obras de conjunto comenzadas en territorio nacional, tales como el *Ars Hispaniae* o el *Summa Artis*.

En 1937 escribía de nuevo August L. Mayer⁸⁵ un brevísimo artículo acerca de una tabla de la colección Muntadas que reproducía el descendimiento, que Mayer identificó como una copia hispanoflamenca de un desconocido original supuestamente pintado por Hubert van Eyck. El historiador del arte llamaba la atención sobre la cantidad de obra pictórica y documentación hispana que se podría utilizar para ampliar el conocimiento de los primitivos flamencos. Desconocemos si la reclamación que realizaba en torno al potencial de las obras hispanas fue suscitada por la reciente publicación de Post, y en cualquier caso la llamada de atención no parece que causó gran interés ni dentro ni fuera de nuestras fronteras.

Habría que esperar algunos años hasta que José Selva⁸⁶ publicara, en 1943, dentro de la colección *Speculum Artis*, un pequeño tomo dedicado al arte en tiempos de los Reyes Católicos. Este repertorio pretendía llenar un vacío existente en la historiografía española y exceder así la concepción de un mero manual de arte, aunque no dejaba de estar enfocado también a universitarios. La introducción resulta extremadamente somera, ya que únicamente cita que el influjo de las obras pictóricas comisionadas por los monarcas castellanos a artistas flamencos influyó de manera determinante en la producción artística de todo el siglo XV y parte del XVI.

En el apartado referente a la pintura, Selva hace alarde de sus conocimientos sobre el periodo en cuestión y nos comenta que “el gusto por la suntuosidad y el realismo de los devotos españoles se satisface plenamente en estas tablas. Los pintores hispanos las copian o las imitan y nuestros altares se llenan de obras originales o que intentan seguir los secretos de ellas, en un ancho movimiento flamenquista que irrumpe en el país”⁸⁷. Esta cita nos aporta muchísima información: en primer lugar nos habla de la adecuación del arte del Norte a los gustos hispanos, pero también alude a ese deseo de copiar y versionar esas obras. Asimismo nos muestra que hay un intento por desvelar los secretos de esta pintura a la hora de copiarla, como si se intentara descubrir la técnica empleada por los primitivos flamencos, algo que a buen seguro cautivaba la imaginación de los habitantes del siglo XV. No obstante, el autor no olvida el entorno

⁸⁵ A. L. MAYER, “A Hispano-Flemish Painting”, en *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Julio de 1937, nº 412, vol. 71, 1937, pp. 41-42.

⁸⁶ J. SELVA, *El arte español en tiempo de los Reyes Católicos*, Editorial Amalteia, Barcelona, 1943.

⁸⁷ J. SELVA, *op. cit.*, 1943, p. 151.

en que esas obras fueron creadas y nos muestra, en unos pocos párrafos, las razones principales del interés inusitado que floreció en torno a este estilo pictórico. Lo único que podemos lamentar sobre este texto es que sea demasiado breve y no ahonde en más cuestiones o no hable de más pintores.

Poco después Gudiol Ricart⁸⁸ escribía un breve pero interesante artículo sobre una obra que entre él y Diego Angulo concluyeron en atribuir a Jorge Inglés. Gudiol es el primero que cita la obra de Post, alabando el hecho de que vino a cubrir uno de los mayores problemas de la historiografía referente al siglo XV. Incluso con la obra de Post referente a la pintura hispanoflamenca Gudiol sigue viendo vacíos y carencias, y veía en la metodología de Post una salida a muchos de los problemas. Concretamente las atribuciones que había realizado en su obra, en torno a unos pintores maestros y a sus círculos, le parecían a Gudiol la forma más fiable de avanzar en el estudio de esta pintura. Aun así, Gudiol no está conforme con algunas de las atribuciones que hace Post al pintor Jorge Inglés.

En cualquier caso no es de extrañar que Gudiol gustara de la obra de Post, puesto que ambos, y también Angulo, compartían una visión esencialmente formalista de la pintura; no en vano el autor de este artículo se expresaba de la siguiente manera respecto al retablo de Villasandino en Burgos que acababan de rescatar del olvido: “la atribución a Jorge Inglés resulta inmediata comparando este retablo con el de la Mejorada y con la predela del de Buitrago”⁸⁹. Nos dice que los personajes representados por él tienen la esencia común de su personalidad y de la estructura fisonómica. Al hablar de las tablas de los profetas, Gudiol va incluso más allá, y propone a Jorge Inglés como primer pintor que introdujo el arte flamenco en la península, al hablar del modelado de la cara de uno de los profetas [12]: “supera ciertamente en delicadeza y nervio a todo lo producido en España hasta la llegada de nuestro pintor”⁹⁰.

El artículo concluye con un breve análisis de una supuesta evolución pictórica de Jorge Inglés, atribuyendo el retablo de Villasandino a la última etapa de refinamiento del pintor, conseguida gracias a la experiencia adquirida por éste a través del estudio de la naturaleza. Llama



Ilustración 12: Cabeza del profeta David, retablo de Villasandino (detalle), Jorge Inglés, c.1470-78, óleo sobre tabla, 42 x 26 cm, col. particular, Barcelona.

⁸⁸ J. GUDIOL RICART, “Una obra inédita de Jorge Inglés”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arquitectura* (Universidad de Valladolid), fascículos XXXIV a XXXVI, 1943-44, pp. 159-163.

⁸⁹ J. GUDIOL RICART, *op. cit.*, 1943-44, p. 160.

⁹⁰ J. GUDIOL RICART, *op. cit.*, 1943-44, p. 161.

la atención cómo ese afán formalista que estaba tan en boga en esos años no hace sino autoafirmarse, buscando cualquier argumento que parezca válido para sustentar una hipótesis que hace aguas por todas partes. Porque, ¿cómo es posible que se pueda establecer una evolución del estilo de Jorge Inglés con apenas dos obras conocidas? Además, este análisis ignora por completo el entorno social en el que se concibieron estas obras; es posible que todos los pintores evolucionen con el tiempo, pero en muchas ocasiones no era eso lo que se solicitaba, sobre todo en esta época, en la que la imitación era mucho más común que la invención.

Ya en 1945 Diego Angulo⁹¹ se lamentaba, como ya lo hicieran otros autores décadas antes, sobre el expolio de obras de arte que sufría nuestro país. Realmente apenas aporta ninguna novedad al panorama historiográfico, pero es un artículo que refleja la impotencia de una época en la que escaseaban los recursos no ya sólo para llevar a cabo estudios sobre las obras, sino para impedir que las pinturas salieran del país y recalaran en museos o colecciones privadas extranjeras.

Cinco años más tarde, en 1950, publicaba F. J. Sánchez Cantón⁹² la primera monografía que hace referencia a las obras de arte que coleccionó Isabel I. Sánchez Cantón, gran conocedor del arte hispánico de esa época, fue subdirector del Museo del Prado y vicedirector del Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. El volumen se publica como efeméride del nacimiento de la reina en 1451, y al principio el autor describe el entorno que propició que la reina sintiera esa necesidad de admirar y acumular obras de arte. En el capítulo que nos interesa Sánchez Cantón pone de manifiesto la dificultad de interpretar los documentos, puesto que en muchos casos las descripciones son de una vaguedad extrema, además de la facilidad para que éstos nos induzcan al error, al haber cuadros descritos por duplicado o triplicado. A esto habría que sumar, como bien apunta el autor, la imprecisión de términos que hoy día para nosotros son casi inequívocos, pero que cuatro siglos atrás podían hacer referencia al mismo objeto, como es el caso de los lienzos y paños: “a menudo llaman tabla al objeto con superficie adornada aunque no sea de madera; en casos es metálica, en casos de tela y usan el término ‘pintura’ aplicado a figuras hechas, a lo mejor, de relieve o bordadas”⁹³. Es esta ambigüedad de las fuentes a la hora de definir el soporte de las obras de arte lo que en ocasiones ha inducido a lecturas erróneas.

Lo realmente relevante de este texto es el espíritu crítico con el que se analizan los documentos, que por un lado trata de situarse en el contexto en el que fueron creados, y por otro

⁹¹ D. ANGULO ÍÑIGUEZ, “Varios pintores de Palencia. El Maestro de Astorga”, en *Archivo Español del Arte* (en adelante AEA), [18]:70, 1945 (julio/agosto), pp. 229-232.

⁹² F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica* - Consejo Superior de Investigaciones Científicas (en adelante CSIC), Madrid, 1950.

⁹³ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, 1950, p. 151.

intenta no dar nada por hecho, cuestionando cada término sin sacar conclusiones superfluas debido a la falta de otros documentos con los que cotejarlos. Es por esto que Sánchez Cantón cree exagerada la cifra de cuatrocientos sesenta cuadros que indica Madrazo y concluye que es imposible saber a ciencia cierta cuántos cuadros llegó a poseer la monarca⁹⁴. En cualquier caso se tiene la certeza de que fue una de las mayores colecciones de pintura europeas del momento, únicamente igualada por la de los Medici. Lo que también pone de relieve el autor es el desinterés que muestran las fuentes por registrar el nombre del autor de las pinturas, lo cual es realmente una constante en el estudio de la pintura hispanoflamenca y que ha forzado a la historiografía a crear nombres de laboratorio al estilo de “Maestro de...”. En la documentación que analiza únicamente encuentra dos nombres: Miche Sithium y Jeronimus Bosch.

El listado de pinturas que analiza Sánchez Cantón muestran que tan solo una pequeña parte eran profanas, siendo el mayor monto de temática religiosa. El uso que hace de estas fuentes primarias, cruzando información de publicaciones como las de Friedländer⁹⁵ o Hulin de Loo⁹⁶, es realmente perspicaz y podría incluso considerarse como el comienzo del uso científico de las fuentes dentro de la historiografía de la pintura hispanoflamenca. Además es capaz de extraer información de distinta naturaleza de las fuentes, ya sea iconográfica o artística, y rastrea hasta la última pintura que perteneció a la reina, y que sobrevivió al consabido expolio, para recrear así la evolución del gusto en la colección real. El repaso a las tablas culmina con “La Oración del Huerto” de Botticelli [13], argumentando así un cambio de gusto, pero a la vez el “sincretismo



pictórico”⁹⁷ del que hizo gala Isabel la Católica. En este punto la historiografía parece avanzar un paso más en la comprensión de las pretensiones artísticas de la época, puesto que ya no sólo estaríamos hablando de un estilo pictórico de síntesis, sino de un gusto ecléctico por parte de la reina Isabel I. Estas conclusiones únicamente pueden obtenerse mediante el conocimiento del contexto histórico, un uso fidedigno de las fuentes, la comprensión de las publicaciones existentes en torno al tema y una habilidad de síntesis que en muchas ocasiones se obvia.

Ilustración 13: Oración en el huerto, Botticelli, 1498-1500, temple sobre tabla, 53 x 35cm, capilla real de Granada.

⁹⁴ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, 1950, p. 96, véase especialmente la nota nº 56.

⁹⁵ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, 1950, p. 160.

⁹⁶ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, 1950, p. 161.

⁹⁷ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, 1950, p. 162.

Sánchez Cantón va más allá e incluso argumenta que las colecciones de los sucesores de la reina Isabel la Católica en el fondo siguieron su gusto ecléctico, lo cual se refleja en las obras que nos han llegado. Sea como fuere, sorprende una vez más comprobar que un trabajo que es capaz de plasmar una visión tan fidedigna de una cuestión en concreto no haya calado lo suficiente en el ámbito científico como para ser tomada en cuenta y aplicada en lo sucesivo, desterrando mitos y acercándonos a la veracidad del asunto. En parte parece como si los estudiosos sufrieran de una ceguera selectiva que les impide utilizar este tipo de estudios de forma tan rigurosa como hiciera Sánchez Cantón de las fuentes y la historiografía.

Después de su análisis el autor transcribe los documentos referentes a las obras, no sin antes realizar una breve valoración del uso que hicieron de estas fuentes sus predecesores. Como conclusión a todo su estudio, el autor alaba el lado humanístico de la monarca, y a pesar de que sus palabras suenan a alabanza desmesurada hacia su figura, consigue transmitir en unas breves frases la influencia que tendría su visión como coleccionista⁹⁸ de arte en el desarrollo artístico español. Con todo, es posible que Sánchez Cantón estuviera aplicando una visión del siglo XX sobre un complejo siglo XV; estos y otros aspectos de los errores y limitaciones historiográficas se revisarán ampliamente en el Capítulo 5.

En 1951 Luciano Huidobro y Serna⁹⁹ publicaba, con un carácter un tanto localista, un breve estudio acerca del arte palentino, el cual incidía en la influencia que en éste habían tenido los Reyes Católicos. En los someros comentarios que hacen referencia a la pintura hispanoflamenca en Palencia, únicamente menciona a Post y sigue las corrientes atribucionistas que ya por aquel entonces estaban muy arraigadas, sin aportar ninguna novedad a lo que ya se tenía por sabido. Este texto contrasta con la obra inmediatamente anterior en el tiempo y que acabamos de analizar, lo que pone de manifiesto cómo en fechas muy próximas se daba una dicotomía en el estudio de esta época: por una parte una investigación profunda, basado en documentos y en una revisión historiográfica de carácter muy crítico, y por otra parte la publicación de uno resultados, casi una reseña, en los que no existe aportación novedosa alguna y únicamente trata de poner de relieve unas pinturas ya conocidas. El título resulta ser mucho más ambicioso que el trabajo en sí, exagerado para un texto que ni siquiera aporta una conclusión del mismo. Afortunadamente, se puede afirmar que este tipo de publicaciones no abundó ni en los

⁹⁸ El término coleccionista es discutido e incluso desaconsejado para el conjunto de obras de arte que Isabel I llegó a reunir. El uso de la palabra 'coleccionista' en esta precisa frase se ha mantenido puesto que no entra en disputa con el carácter general del trabajo al que hacemos referencia aquí y es la palabra más adecuada que observamos para expresar nuestros objetivos ('mecenas' probablemente sería menos adecuada y 'comitente' resultaría insuficiente). En el Capítulo 5 se estudiará el artículo de MIGUEL Á. ZAMALA, "La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica", el cual incide en este aspecto y que nos remite asimismo a YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, p. 93.

⁹⁹ L. HUIDOBRO Y SERNA, "Influencia del reinado de los Reyes Católicos en el arte palentino", en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 6, 1951, pp. 93-100.

momentos más precarios de nuestra historiografía, aunque sí se puede decir que proliferaron durante el pequeño fervor de celebraciones centenarias en torno a la reina Isabel I.

Gonzalo Miguel Ojeda¹⁰⁰ fue otro de los historiadores locales que en el mismo año se sumó a este interés conmemorativo en un brevísimo estudio sobre un pintor burgalés del reinado de los Reyes Católicos llamado Juan de Burgos. Aunque acierta a citar a Post y a Mayer, realmente no aporta novedad alguna a la historiografía de esta época y queda más como un intento de ensalzamiento de las virtudes localistas que como una contribución original. En cualquier caso incluimos este artículo puesto que lo que realmente se puede extraer es una reflexión secundaria; es significativo que un gran compendio como el de Post se convierta en una obra de referencia que se cita hasta en los estudios más locales, pero por otra parte resulta llamativo que no se mencione de forma relativamente regular hasta pasados veinte años de su publicación. Es posible que la aportación de este artículo sea una forma de dar a conocer no sólo un pintor desconocido, sino una publicación, la de Post, que al estar escrita en otro idioma era probablemente muy poco accesible incluso para muchos eruditos.

Ese mismo año de 1951 pronunciaba Juan Antonio Gaya Nuño¹⁰¹ una conferencia en Barcelona en torno al centenario del nacimiento de Isabel la Católica. Gaya Nuño aborda temas que no han resultado ser comunes en la historiografía, o al menos no en aquel momento, tales como la creación de un arte que responda a la incipiente conciencia nacional o al “Estilo Isabel” que mencionó Bertaux¹⁰². Curiosamente el conferenciante ve esta época y este estilo (el de finales del siglo XV y principios del XVI) como un nudo y a su vez un eslabón entre dos etapas, con Isabel I como máxima impulsora del mismo. Más allá de las profundas divagaciones que realiza, el artículo es merecedor de nuestro interés principalmente por los comentarios que realiza acerca del retablo de Jaime Huguet que se encuentra en la capilla de Santa Águeda de Barcelona [14]. A pesar de pertenecer a la pintura hispanoflamenca de



Ilustración 14: Retablo del condestable Don Pedro de Portugal, de Jaime Huguet, 1464, óleo sobre tabla, Real Capilla de Santa Águeda, Barcelona.

¹⁰⁰ G. M. OJEDA, “Un pintor burgalés desconocido del reinado de los Reyes Católicos”, en *Boletín del Instituto Fernán González*, año 30, nº 116, 3^{er} trimestre, 1951, pp. 652-653.

¹⁰¹ J. A. GAYA NUÑO, “Cruces de influencias artísticas en la España de los Reyes Católicos”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (en adelante BSEE), año LV, 2^o trimestre, 1951, pp. 98-103.

¹⁰² J. A. GAYA NUÑO, *op. cit.*, 1951, p. 99.

la Corona de Aragón, este breve ejemplo nos muestra hasta qué punto un retablo es en sí mismo un documento y una fuente primaria, testigo y fruto a su vez de una época para la que no contamos con suficiente información. El tratamiento que da a esta obra resulta paradigmático, aunque lamentablemente dicho paradigma no se contagiara a los posteriores historiadores del arte interesados en la pintura hispanoflamenca castellana. Al hablar de otro pintor, Pedro Berruguete, Gaya Nuño elige a su vez una pocas palabras con las que describe su estilo como de “extraordinarias síntesis de realismo hecho con inverosímiles delicadezas”¹⁰³, que bien podrían servir para describir las creaciones hispanoflamencas e incluso las primitivas flamencas.

En 1952 veía la luz un grueso volumen, con ciento cuarenta y cinco ilustraciones en blanco y negro, sobre Isabel la Católica y el arte hispanoflamenco, traducido del original inédito redactado por J. V. L. Brans¹⁰⁴. En el prólogo el autor critica, asombrosamente, el excesivo carácter científico que los estudios histórico-artísticos estaban tomando en aquella época. Aducía para ello que a pesar de la infinidad de estudios sobre la Reina Isabel I, nadie se había preocupado del lado más personal de la Reina, es decir, de recrear la atmósfera artística que ella había fomentado a su alrededor, ni de intentar averiguar cuál era su sensibilidad estética. El primer capítulo sirve de introducción a la situación que hizo favorecer la creación de este estilo nacional, siendo para Brans el resultado de una evolución natural del arte bajomedieval y que en ningún caso surgió *per se*. Se trata de un libro muy sugerente puesto que por primera vez se enmarca el arte hispanoflamenco dentro de la historia de la pintura flamenca, pero no sólo como un mero receptor de la tradición del norte, sino como una pieza más del engranaje que llevaba en funcionamiento desde mucho antes. A pesar de ser un texto muy sugestivo, adolece de una visión un tanto localista y decadente en tanto en cuanto nos habla demasiadas veces en los términos en los que haría Huizinga en su obra de 1919¹⁰⁵.

No obstante, el texto está repleto de ideas dignas de ser estudiadas y profundizadas, como la manera en la que nos habla de las ferias de Medina del Campo: “espectáculo pintoresco de la feria internacional en que los productos industriales y artísticos se mezclaban como mercancías equivalentes”¹⁰⁶. Resulta llamativo que ya en esos años se estaba haciendo una comparativa entre las manufacturas y las obras de arte que llegaban de todos los rincones de Europa. Más llamativo

¹⁰³ J. A. GAYA NUÑO, *op. cit.*, 1951, p.103.

¹⁰⁴ J. L. V. BRANS, *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1952 (traducida del original inédito por M. Cardenal Iracheta).

¹⁰⁵ No es el cometido del presente trabajo juzgar obras del calado de Huizinga, pero sí se debe resaltar la visión continuista que Brans recoge de Huizinga a la hora de ver el arte flamenco como una evolución que tiene su apogeo al finalizar la Edad Media. La historiografía anglosajona ha querido ver esta etapa como un “Renacimiento del Norte”, lo cual no está del todo claro ni suficientemente fundamentado (uno de los textos más recientes y completos es S. NASH, *Northern Renaissance Art*, Oxford University Press, Oxford, 2008). Se ha revisado la siguiente edición: J. HUIZINGA, *The Waning of the Middle Ages*, Penguin Books, Middlesex, 1972.

¹⁰⁶ J. L. V. BRANS, *op. cit.*, 1952, p. 62.

resulta aún el hecho de que esta afirmación ha pasado totalmente desapercibida a la historiografía española, y que no se ha retomado hasta etapas muy recientes como veremos en el Capítulo 5 de este trabajo.

Brans realiza un repaso a los pintores hispanoflamencos de la corte de la Reina Isabel I, lo cual resulta útil pero no extremadamente renovador. En cambio, sí que resulta innovadora la forma de cuestionarse por qué se diseminaron las influencias flamencas en la corte castellana de una manera mucho más manifiesta que las italianas, y observa dos razones: una, la profunda devoción a la que invitan las obras flamencas; la otra, el acusado realismo de los detalles, jamás visto hasta entonces. No en vano el autor desgrana en una delicada síntesis la manera en la que él percibe este arte: “La pintura flamenca conmueve directamente el alma, penetra en el corazón. Se la ama más que se la admira; éste es su gran secreto”¹⁰⁷. Este “secreto” parece una constante en la visión cautivadora que alimentaba la pintura flamenca, y que bien podría ser la base del interés despertado en los castellanos hacia esta pintura. A partir de ahí analiza la forma en que el estilo fue comprendido y asimilado en la península ibérica, explicando que “la pintura hispano-flamenca es, pues, el resultado de una interpenetración de elementos extranjeros y nacionales, que toma, muchas veces, un aspecto regional”¹⁰⁸. Ésta parece ser la primera definición que nos aporta la historiografía del término “hispanoflamenco”. Brans también nos comenta que, paradójicamente, y paralelamente a ese arte hispanoflamenco, el arte flamenco nunca se dejó de importar. Asimismo, nos pone sobre aviso de la imposibilidad de reconstruir un inventario del patrimonio español del siglo XV, debido a la desaparición de obras de arte por los más diversos motivos, lo cual nos condena de por vida a una visión limitada de una época que fue mucho más rica de lo que jamás podamos imaginar.

A rasgos generales se trata de una obra que cumple el propósito de situar a la Reina Católica en el centro de una época artística irrepetible, para lo cual el autor se vale tanto de la historiografía disponible en su día (Bertaux, Mayer, Madrazo, etc), como de multitud de documentos de archivos españoles que transcribe parcialmente. Se trata, pues, de un interesantísimo libro que desgraciadamente no provocó la estela de estudios deseada que un texto de estas características debió crear tras de sí, máxime cuando el propio autor animaba, en el epílogo, a extender este tipo de estudios a otros tipos de manifestaciones artísticas tales como las artes industriales. Finalmente, en lo que respecta a esta publicación, apostillar que Brans utiliza el término *mecenas*¹⁰⁹ al referirse a la Reina Católica, término que en los últimos años se antoja incorrecto a los estudiosos.

¹⁰⁷ J. L. V. BRANS, *op. cit.*, 1952, p. 75.

¹⁰⁸ J. L. V. BRANS, *op. cit.*, 1952, p. 77.

¹⁰⁹ J. L. V. BRANS, *op. cit.*, 1952, p. 227.

A partir de esta fecha nos encontramos con varias obras de conjunto como los tomos sobre pintura gótica en las enciclopecias *Ars Hispaniae*¹¹⁰ y *Summa Artis*, esfuerzos que vieron la luz gracias a la colaboración de varios investigadores y cuyos tomos se fueron publicando desde los años cincuenta hasta finalizar el tercio de siglo que nos ocupa. El primer tomo al que haremos referencia es el que escribió José Gudiol¹¹¹ en 1955, referente a la pintura gótica en España. Gudiol realiza una breve pero interesante introducción y nos habla de lo que es el movimiento hispanoflamenco, de cómo penetró la corriente en la península y de cómo se propagó principalmente por Castilla. Realmente no es nada que no se hubiera publicado ya, como la doble influencia en la Corona de Castilla de Jan van Eyck y de la escuela de Tournai, pero se puede decir que el autor realiza una pequeña labor de recopilación en esta introducción. Asimismo nos comenta cómo el estilo flamenco penetró en mayor grado en Castilla que en las demás Coronas, y de cómo el hispanoflamenco cobra más fuerza (tanto terminológicamente como en volumen de producción) en la Corona castellana. Finaliza su introducción con una breve descripción de lo que conlleva la hispanización del estilo, y que básicamente “se manifiesta por una disminución de los valores puramente estéticos, una pérdida de refinamiento y perfección, produciéndose, en cambio, una intensificación del factor humano”¹¹². Esta acentuación se podía mostrar de dos maneras: mediante formas más sencillas o mediante un crudo realismo que roza o incluso sobrepasa lo caricaturesco.

Gudiol comienza el estudio de la pintura hispanoflamenca en Castilla hablando de Jorge Inglés como el primer autor “de una pintura netamente flamenquizante”, hablando, por supuesto, del retablo de Buitrago (o de los Ángeles) [1]. En la descripción de sus estilos no podemos decir que realice un análisis en profundidad, y las relaciones que hace de las obras hispanoflamencas con respecto a los primitivos flamencos son extremadamente vagas. Así, respecto a la obra de Fernando Gallego dice que “hallamos cierto parecido con las de Dirk Bouts”¹¹³, del Maestro de Osma y su tabla de San Ildefonso nos comenta que “resulta una derivación lejana de van der Weyden”¹¹⁴ y del Círculo del Maestro de los Reyes Católicos nos recuerda que “apreciamos la dulzura característica en el arte derivado de Memling”¹¹⁵. Son valoraciones todas ellas de una

¹¹⁰ Las aportaciones de estas obras son ampliamente conocidas por todos los estudiosos, y a pesar de que dista más de medio siglo desde que vieran la luz y haber perdido vigencia, son referencia indiscutible para el arte español. En este sentido hemos decidido no incluir en este estudio el tomo XII del *Ars Hispaniae*, escrito por Diego Angulo y que lleva por título “Pintura del Renacimiento” (1954), puesto que a pesar de hablar de pintura desde el 1500, y en parte se solape con el estilo hispanoflamenco, únicamente dedica su atención a pintores renacentistas tales como Pedro Berruguete.

¹¹¹ J. GUDIOL RICART, *Pintura Gótica, Ars Hispaniae*, t. IX, Plus-Ultra, Madrid, 1955.

¹¹² J. GUDIOL RICART, *op. cit.*, 1955, p. 238.

¹¹³ J. GUDIOL RICART, *op. cit.*, 1955, p. 320.

¹¹⁴ J. GUDIOL RICART, *op. cit.*, 1955, p. 352.

¹¹⁵ J. GUDIOL RICART, *op. cit.*, 1955, p. 365.

vaguedad impropias de un estudio que pretende ser científico, pero que además son el resultado de un análisis formal extremadamente superficial.

Sin ánimo de desmerecer la obra de Gudiol, es necesario apuntar las inconsistencias de su estudio, por ejemplo cuando alude a una “última etapa”¹¹⁶ del hispanoflamenco sin haber definido con anterioridad cuántas etapas existen ni a qué cronología pertenece cada una de ellas. Además, no se preocupa de estudiar el contexto en el que surgieron las obras de arte hispanas, ni de los comitentes o de las predilecciones del mercado de arte. Cita a autores como Post en varias ocasiones, pero su bibliografía se limita a estudios publicados, sin interesarse en absoluto por la documentación de los archivos, por lo que su publicación no deja de ser un intento por realizar un catálogo que resulta, en consecuencia, insuficiente e impreciso. Como en tantas otras ocasiones, la realización de una labor sistemática que incluya documentos inéditos aún distaba mucho por realizarse.

Unos pocos años más tarde, en 1958, veía la luz un pequeño volumen sobre la producción pictórica de Fernando Gallego realizada por Gaya Nuño¹¹⁷. Se trata de la primera monografía dedicada a un pintor hispanoflamenco, en la que el autor nos deja clara desde un principio la falta de documentos que permitan reconstruir su biografía de manera fidedigna, y más aún para conocer su formación. Sobre su formación, nos comenta que a pesar de no tener ni un solo dato a ese respecto, un estudio de su labor nos hace pensar en una formación en tierras flamencas, puesto que la asimilación del estilo flamenquizado no pudo ser realizada meramente por vía de la observación de las tablas que llegaban a la península. A pesar de ello, la abundante obra que ha sobrevivido y que se le puede atribuir a Fernando Gallego sirve al menos para reconstruir su evolución pictórica.

Gaya Nuño nos presenta la obra de Fernando Gallego en tres etapas, comenzando por la de las obras tempranas, diciendo que la primera obra es el retablo de La Misa de San Gregorio de la Catedral de Zamora, fijándolo en la década de los 60 del siglo XV, para pasar después a su etapa de plenitud. Esta segunda etapa la distingue el autor puesto que se dan importantes encargos como la decoración de la bóveda de la biblioteca de la Universidad de Salamanca. La última etapa la denomina la de los grandes retablos, puesto que el autor, ya consagrado, es solicitado para realizar voluminosos conjuntos como los de Trujillo o Ciudad Rodrigo. El autor concluye el estudio con una mención a sus discípulos.

El autor cita algunos documentos que se conocen, y utiliza también publicaciones como la anteriormente citada de Gudiol, para mostrarnos un entorno del pintor en el que debieron actuar muchos ayudantes y discípulos. Si bien es una monografía bastante escueta, la importancia de la

¹¹⁶ J. GUDIOL RICART, *op. cit.*, 1955, p. 366.

¹¹⁷ J. A. GAYA NUÑO, *Fernando Gallego*, Instituto Diego de Velázquez-CSIC, Madrid, 1958.

misma radica en que se convierte en el pistoletazo de salida tanto para otras monografías de otros pintores hispanoflamecos castellanos, como para que, años después, los estudios acerca de Fernando Gallego se multiplicaran.

Poco después, en 1961, Robert MacLean Quinn¹¹⁸ publicaba una monografía sobre el retablo de Ciudad Rodrigo de Fernando Gallego. Quinn fue profesor de arte español en la Universidad de Arizona, habiéndose doctorado en 1958 y fue el impulsor y fundador del programa de Historia del Arte en dicha Universidad. Esta publicación se hizo a raíz del estudio de Quinn de las veintiséis tablas del retablo de Ciudad Rodrigo con respecto a las demás obras de Gallego que están localizadas en España. Quinn nos introduce en el mundo de la pintura hispanoflamenca en los dos primeros capítulos, en los que nos habla de la historia de los reinos hispánicos y de cómo la influencia flamenca ya era conocida desde el siglo XIV, pero explica que ésta alcanzó su clímax bajo el reinado de Isabel la Católica, principal promotora del estilo del norte.

En el capítulo referente al pintor, hace un breve repaso a las fuentes existentes, comenzando por Palomino. En este sentido apenas aporta nada, ya que el autor se lamenta de la poca y ambigua información que tenemos respecto a Fernando Gallego. Cita a Lafuente Ferrari, Post y a otros autores para explicar que la principal influencia viene de Dirk Bouts, y la secundaria de Roger van der Weyden¹¹⁹. En cualquier caso el texto es relativamente impreciso y confuso, puesto que cita a Berruguete y a Gallego como los mejores pintores del hispanoflamenco, cuando claramente Berruguete es un pintor renacentista, y Quinn tampoco aclara cuál es su visión al respecto. En realidad no realiza ninguna aportación puesto que se remite a las publicaciones ya existentes, como la de Gaya Nuño que hemos comentado con anterioridad, y apenas cuestiona lo que le prestan la historiografía. Probablemente esta obra cumpla su objetivo, que no es sino dar a conocer al pintor y al retablo de Ciudad Rodrigo.

El análisis que realiza del enorme retablo revela ciertas novedades, ya que tras haber examinado todas las tablas del mismo pintor que están en España, concluye que en los paneles de Ciudad Rodrigo actuaron al menos cinco manos¹²⁰: al parecer dos de ellas maestros, otras dos discípulos, y una última sin importancia y que aparece únicamente en una tabla. A partir de esta hipótesis, Quinn se embarca en una descripción pormenorizada de lo que llega a realizar cada mano, comentando el estilo y destrezas de cada pintor. Finalmente, fija la fecha de 1490¹²¹ como

¹¹⁸ R. M. QUINN, *Fernando Gallego and The Retablo of Ciudad Rodrigo*, The University of Arizona Press, Tucson, 1961.

¹¹⁹ R. M. QUINN, *op. cit.*, 1961, p. 12.

¹²⁰ R. M. QUINN, *op. cit.*, 1961, p. 21.

¹²¹ R. M. QUINN, *op. cit.*, p. 39.

límite para la consecución del conjunto, pero se cuestiona, como ya lo hiciera Post¹²², si las fuentes que nos hablan de un longevo Gallego son equívocas y en realidad hubo otro Gallego más joven que siguió pintando hasta mediados del siglo XVI.

El libro concluye con la reproducción en blanco y negro de todas las tablas con su análisis iconográfico. Realmente se trata de una obra que a pesar de haber sido realizada en el extranjero, se incluye dentro de la tendencia que surgió a finales de los años cincuenta de realizar biografías y monografías sobre pintores y sus obras. Se trata de uno de los momentos más interesantes para la historiografía de la pintura hispanoflamenca ya que éstas monografías sentaron las bases de futuras investigaciones más amplias y completas.

Al año siguiente veía a la luz un pequeño trabajo de Elisa Bermejo¹²³ referente a Juan de Flandes. Bermejo leyó su tesis doctoral¹²⁴ en 1977 bajo la dirección de Diego Angulo, sobre la pintura de los primitivos flamencos en España (fruto de la cual vieron la luz dos volúmenes a principios de los años ochenta). De su multitud de estudios hemos seleccionado unos pocos que serán analizados en este capítulo y los dos siguientes, principalmente porque la mayoría de sus publicaciones hacen referencia a la pintura flamenca y no a la hispanoflamenca. Concretamente el estudio sobre Juan de Flandes se centra en sus obras, puesto que de su vida poco había que decir en aquel momento debido a la casi nula documentación con la que se contaba. En cualquier caso contrasta que la autora acepte sin reservas la procedencia flamenca del pintor debido únicamente a su apellido, a pesar de no contar con ningún tipo de noticia y además cuando ella misma afirma que no se han encontrado obras anteriores a su etapa hispana.

Bermejo dedica una buena parte de su estudio al Retablo de Isabel la Católica, originalmente compuesto de cuarenta y siete tablas, hoy día desperdigadas por distintas colecciones públicas y privadas. En su análisis, la autora tiene dificultad para discernir entre las piezas pintadas por Juan de Flandes y otras realizadas por otros pintores. Acto seguido realiza un pequeño repaso a las distintas obras atribuidas a Juan de Flandes, sobre las que pesa un denominador común; la falta de documentación. Curiosamente el libro no está dotado de unas conclusiones, y está claro que el propósito del mismo no es otro que hacer una pequeña recopilación de la obra atribuida a Juan de Flandes sin entrar en demasiados detalles ni sobre la valoración de su obra, ni sobre las atribuciones realizadas hasta la fecha. La bibliografía que presenta es la obvia en esta etapa historiográfica, en la que abundan las referencias a Post, Ceán, Bertaux, Gudiol y Sánchez Cantón. No obstante, llama poderosamente la atención el uso de

¹²² C. R. POST, *A History of Spanish Painting, vol. IV, pt. I, The Hispano-Flemish Style in North-Western Spain*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1933, pp. 92 y ss.

¹²³ E. BERMEJO, *Juan de Flandes*, Instituto Diego de Velázquez, CSIC, Madrid, 1962.

¹²⁴ La tesis de Bermejo fue publicada sólo parcialmente en dos volúmenes, que no se incluirán en este estudio puesto que hacen referencia únicamente a la pintura flamenco. E. BERMEJO, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1980-1982.

publicaciones divulgativas como la “Guía ilustrada del Palacio Real de Madrid”, lo cual es indicativo de una insuficiencia en los estudios científicos. Este hecho no nos debe sorprender en demasía, puesto que es durante esta época cuando se empiezan a forjar los materiales que posteriormente servirán para poder avanzar en estos estudios.

Ese mismo año de 1962, publicaba Diego Angulo¹²⁵ un brevísimo artículo sobre el Maestro de Pilatos. El autor realiza una mención a tres cuadros del pintor, en una colección



Ilustración 15: Jesús ante Pilatos, Maestro de Pilatos, 1476-1500, óleo sobre tabla, 48 x 37 cm, Museo Lázaro Galdiano.

norteamericana, los cuales analiza de manera muy somera. Al hablar del cuadro de “Jesús ante Pilatos” [15], en la colección Lázaro Galdiano, al que Post había atribuido al estilo de Juan Flamenco¹²⁶, Angulo comenta que tiene parecido con las otras tres tablas, y concluye que dicho autor no puede ser un seguidor de Juan Flamenco. Ésta parece ser la primera vez que se discute una atribución de Post después que lo hiciera tímidamente Gudiol en 1943. Como queda reflejado, habría que esperar casi tres décadas para que un estudioso, en este caso Diego Angulo, analizara la conveniencia de algunas de las atribuciones de Post.

Unos años más tarde, en 1966, Gudiol Ricart¹²⁷ escribía un artículo sobre el pintor Diego de la Cruz, en el que el realiza una recapitulación de las obras del artesano. Gudiol, en su repaso a la creación de Diego de la Cruz, intenta ver una evolución que se traduce en una hispanización de su estilo. Gudiol utiliza la poca documentación existente en torno a este pintor, lamentándose del hecho de que ninguna tabla a él atribuida está fechada, pero aún así se lanza a conjeturar que el maestro debió de nacer hacia 1460. El artículo es breve, y está basado en una bibliografía extremadamente breve, siendo la publicación más destacable, una vez más, la de Post. Este texto es otro ejemplo del intento que se estaba llevando a cabo por realizar publicaciones de carácter científico.

Ese mismo año veía la luz el tomo XXII de la obra *Summa Artis*, escrita por Camón Aznar¹²⁸. El autor nos recrea una etapa, la de los Reyes Católicos, en la que se vive una exaltación de los valores plásticos góticos, cuyo “afincamiento en formas medievales, impide la plena

¹²⁵ D. ANGULO ÍÑIGUEZ, “El Maestro de Pilatos, del Museo Lázaro”, en *AEA*, [35]:140, 1962 (oct/dic), pp. 327-328.

¹²⁶ C. R. POST, *op. cit.*, 1933, p. 247.

¹²⁷ J. GUDIOL RICART, “El pintor Diego de la Cruz”, en *Goya*, núm. 70, 1966, pp. 208-217.

¹²⁸ J. CAMÓN AZNAR, *Pintura medieval española, Summa Artis*, t. 22, Espasa Calpe, Madrid, 1966.

aceptación del Renacimiento”¹²⁹. En este sentido, explica la pintura retardataria como propia del genio español, el cual, como el Quijote, vive un resurgimiento de los valores medievales en pleno Renacimiento. En lo que se refiere al análisis de las obras, nos encontramos con los mismos problemas de la historiografía de esta época: el escaso rigor científico. Es curioso cómo a pesar de estar entrando en el último tercio del siglo XX aún se siguen describiendo obras como la Piedad de Gallego [16] de la siguiente manera: “el modelo arranca de Roger van der Weyden y la versión



Ilustración 16: La Piedad, Fernando Gallego, 1465-70, técnica mixta sobre tabla, 118 x 111cm, Museo del Prado.

inmediata podía ser una pintura de Bouts”¹³⁰. Asimismo resulta chocante que utilice adjetivos tan poco científicos como el que sigue, al hablar de la escuela de Gallego: “hay, sin embargo, en la mayor parte de las tablas, un sentido más jugoso de la perspectiva (...)”¹³¹.

Uno de los puntos que más hacen flaquear su análisis es el hecho de que su comparativa se basa en el binomio cuadro hispanoflamenco – autor flamenco. Es decir, para realizar comparativas entre la pintura hispanoflamenca y la flamenca, únicamente menciona al pintor primitivo flamenco del que le viene la influencia a una obra

hispanoflamenca concreta. Pensamos hubiera sido mucho más adecuado expresar dichas similitudes mediante el tándem cuadro hispanoflamenco – cuadro flamenco. De esta manera su análisis hubiera sido mucho más sólido. En definitiva nos encontramos ante una obra muy voluminosa y que realiza una gran labor de catalogación y valoración, aportándonos una excelente visión de conjunto de la pintura, aunque no tanto de la época.

Cerramos esta etapa con una curiosa publicación extranjera, concretamente del Museo de Bellas Artes de Budapest, escrita por Marianne Haraszti-Takács¹³². Nos centramos en la breve introducción y la explicación al cuadro “Cristo en la Cruz” [17], realizado por el Maestro de Budapest. De éste nos dice la autora que parece seguir a Memling, pero que el gesto de María Magdalena recuerda a la del Descendimiento de van der Weyden¹³³ [18]. Este cuadro, fechado

¹²⁹ C. AZNAR, *op. cit.*, 1966, p. 372.

¹³⁰ C. AZNAR, *op. cit.*, 1966, p. 566.

¹³¹ C. AZNAR, *op. cit.*, 1966, p. 581.

¹³² M. HARASZTI-TAKÁCS, *Spanish Masters*, Fine Arts Museum, Corvina Press, Budapest, 1966.

¹³³ M. HARASZTI-TAKÁCS, *op. cit.*, 1966, p. 12.

hacia 1500, es uno de los ejemplos de cómo el calco de un detalle compositivo, en este caso la postura de las manos, podía sobrevivir durante décadas, repitiéndose hasta el infinito, incluso antes de que la obra original llegara a España. En este sentido, el estudio de la pervivencia e imitación de estas formas, que por la gran cantidad que han sobrevivido se puede decir que fueron muy exitosas durante generaciones, sería un frente de investigación que podría abrirse, si hubiera alguien decidido a recoger el testigo.

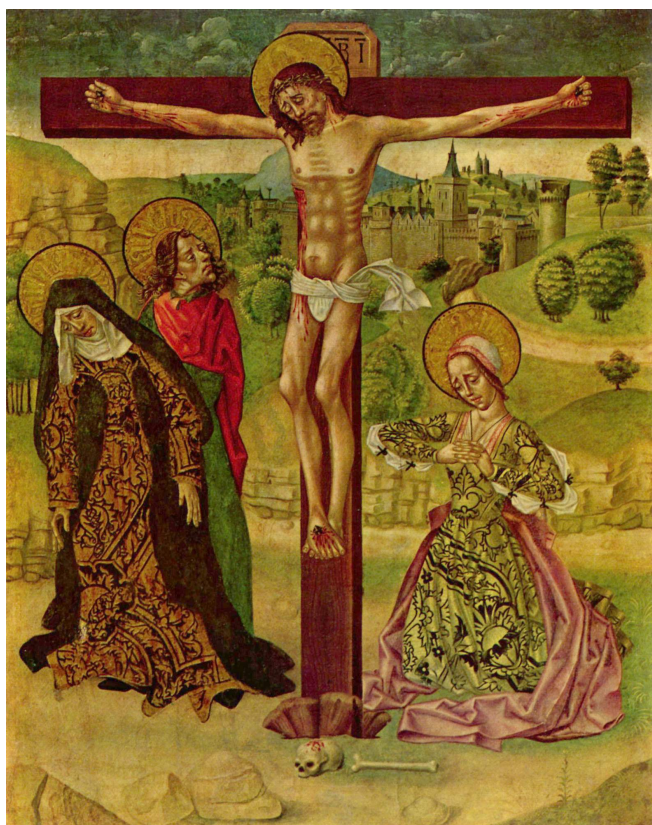


Ilustración 17: Cristo en la Cruz, Maestro de Budapest, ca. 1500, Museo de Bellas Artes de Budapest.



Ilustración 18: Descendimiento, Roger van der Weyden, ca. 1435, óleo sobre tabla, 220 x 262 cm, Museo del Prado (detalle).

Vemos, pues, que esta es una etapa de publicaciones variopintas. Por una parte tenemos los artículos, tanto los breves, como los de Mayer o Diego Angulo, o los más elaborados, como puede ser el de Gudiol publicado en la revista Goya. Por otra parte existen manuales de historia del arte, como el de Selva, que pretenden cubrir un vacío existente. Asimismo, ésta es la etapa en la que se emprenden las grandes obras de conjunto, como el *Ars Hispaniae* o el *Summa Artis*. También encontramos otro tipo de obras como conferencias o catálogos. Y, por supuesto, las monografías, que sentarán en gran parte las bases de las publicaciones posteriores.

En cuanto a la bibliografía utilizada para fundamentar sus obras, sorprende que aún se siga haciendo referencia a las obras de Palomino y Ceán, y que aún no se hayan superado en su totalidad. Como referencia indiscutible para casi todos los estudiosos de la pintura hispanoflamenca, Post es incuestionablemente el número uno y en el que siempre se basan los nuevos estudios, total o parcialmente. A pesar de esto, y de manera muy incipiente, se alzan voces

como la de Diego Angulo que proponen repensar lo estudiado por Post. Todo ello hace que nos encontremos, al finalizar esta etapa, con una fase siguiente repleta de retos, pero que a su vez es apasionante por los cambios que se dan y los avances que se producen.

Asimismo, señalar lo caprichoso de la historiografía, puesto que al darse momentos fervorosos alrededor de un acontecimiento como pudo ser el nacimiento de Isabel la Católica, se dio un incremento en el interés que se vio reflejado en un aumento de las publicaciones en torno a su época y el arte su tiempo. En cuanto a la tipología de las obras analizadas en este capítulo, basten dos reflexiones: la primera, el carácter formalista de muchas de estas obras, como una corriente seguida por la mayoría de los estudiosos pero que en el fondo está aplicada de una manera un tanto superficial. La segunda, el peligro que supone referirse siempre al origen de la pintura hispanoflamenca, es decir, la de los primitivos flamencos; parece que se ignora la problemática existente en el estudio de la pintura flamenca de la primera mitad del siglo XV. Nuestra reflexión debe lanzar interrogantes como la que sigue: ¿hasta qué punto se puede relacionar directamente unas pinturas o unos autores a una raíz primigenia como pudo ser van der Weyden, del que únicamente existen tres obras documentadas? El estudio de la historiografía nos muestra que debemos ser cautelosos en nuestras conclusiones.

En cualquier caso, son los historiadores extranjeros los que primero explican el nexo existente entre la pintura flamenca y la hispanoflamenca. Mayer nos indicaría, a finales de los años treinta, cómo una pintura hispanoflamenca era una copia de un cuadro flamenco. Posteriormente, Brans explicaría el estilo hispano como una parte o rama de la pintura flamenca, aunque en su definición añadía que se trataba de un estilo nacional formado por elementos foráneos y propios, los cuales podían ser incluso de carácter regional. Por su parte, Sánchez Cantón nos habla de un estilo de síntesis, el cual estaba en sintonía con los gustos de Isabel I. Finalmente, Haraszti-Takács nos habla de los calcos compositivos, de detalles que se copian y se insertan en composiciones pictóricas que no siempre guardan relación con la obra original.

En este sentido la historiografía española siguió el rumbo de los estudios foráneos centrados en la pintura flamenca; los estudios formalistas que analizaron, catalogaron y razonaron la pintura flamenca influyeron de manera decisiva a los historiadores del arte españoles que siguieron la misma senda. Es más, ambos estilos comparten una problemática común por lo que su estudio ha venido a dar respuesta a similares preguntas y ha planteado asimismo nuevos problemas comunes. Por otra parte, el caso del mecenazgo en España se aborda sólo puntualmente y no veremos publicaciones sobre los comitentes, al margen del caso de Isabel I, hasta la siguiente etapa.

CAPÍTULO 4: LOS ESTUDIOS CIENTÍFICOS Y LAS TESIS DOCTORALES (1967-2000).

Esta nueva etapa en la historiografía de la pintura hispanoflamenca en Castilla se caracteriza por la aparición de una gran cantidad de nuevos estudios de un carácter científico más riguroso que la mayoría de publicaciones anteriores. A ello ayudó definitivamente la creación del Instituto Velázquez del CSIC, y la consolidación del Archivo Español de Arte, que al contar como colaboradoras a Elisa Bermejo y Pilar Silva, hicieron ver la luz a multitud de artículos decisivos en nuestra literatura artística. Esta etapa es la más prolija dentro del presente estudio, y ello responde a varias razones: por un lado la creación de estas instituciones y revistas científicas en las que trabajan incansables historiadores del arte que se dedican a avanzar en estos estudios; por otra parte, la cantidad de estudios publicados hasta esas fechas permitió disponer de un *corpus* de obras ya publicadas de desigual calidad pero con muchísima información, como ya hemos visto en los tres capítulos anteriores. Asimismo, la dirección de tesis doctorales supondrá un cambio en torno a estos estudios, ya que se rastrean documentos sin cesar en busca de nuevos datos con que poder completar y mejorar los estudios ya existentes.

La primera aportación llega en 1968 de la mano de Elisa Bermejo¹³⁴, con un breve artículo sobre la influencia de la escuela de Brujas en la pintura castellana. La autora nos habla de la relaciones artísticas entre Flandes y España en términos que trascienden lo artístico, resaltando el aspecto comercial de la época que propició la llegada de multitud de obras flamencas. En lo que se refiere al aspecto artístico, Bermejo hace hincapié en la adecuación de las obras flamencas al gusto y sensibilidades castellanas, principalmente debido a la cantidad y calidad de estas obras que se contabilizan en tierras castellanas. La autora va un poco más allá e incluye en la lista de obras todo tipo de objetos lujosos que llegaban de esa parte del planeta, tales como libros, tapices y paños. Esta afluencia masiva de productos artísticos es lo que facilitó, según la autora, que la pintura castellana de la segunda mitad del siglo XV estuviera, directa o indirectamente, influenciada por la escuela de Brujas, y ve en el término “hispanoflamenco” la manera más correcta de denominar a este arte.

Este artículo pone de relieve la importancia del comercio entre ambas regiones como base para un intercambio artístico. Hasta entonces los estudios se limitaban a analizar las similitudes entre las obras flamencas e hispanoflamencas, es decir, únicamente se preocupaban de descubrir el origen de cada obra y la influencia que podría observar cada cuadro o cada detalle respecto a un autor flamenco. Gracias a Bermejo, por primera vez se tiene en cuenta un entorno que rebasa lo meramente estilístico e imbrica la producción artística en un conjunto mucho más complejo y en

¹³⁴ E. BERMEJO, “La escuela de Brujas y los inicios del Renacimiento en la pintura castellana”, en *España en las crisis del arte europeo. Coloquios celebrados en conmemoración de los XXV años de la fundación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, 1968, pp. 137-140.

el que influyen multitud de factores externos a los análisis formalistas. No obstante, y como veremos en este mismo capítulo, esta forma de estudiar las obras teniendo en cuenta todo su contexto no se da constantemente dentro de la historiografía española y, excepto en el caso de algunas excepciones, habrá que esperar a la etapa siguiente, ya en el siglo XXI, para poder disponer de estudios que ahonden en materias de carácter económico y social.

Dentro del interés por el estudio de la manera en que se introdujo el estilo flamenco en la península, es significativa la publicación sobre van Eyck y España, publicada en 1969 y escrita por César Pemán¹³⁵. El autor nos invita a reflexionar acerca de la verdadera influencia que pudo tener el viaje de van Eyck por los reinos hispánicos. Pemán se basa en las conclusiones de Post en esta materia: por un lado se observa que la influencia de van Eyck fue bastante tardía (lo que supondría que su viaje fue artísticamente estéril en cuanto a influjos), y por otra parte vemos que la influencia más inmediata fue la rogeriana. Lo que el autor pretende con su publicación es reconsiderar las publicaciones en torno al viaje de van Eyck más allá de las cuestiones formales. Una de las aportaciones del texto es el planteamiento de influencias inversas, es decir, de lo que van Eyck pudo aprender en la península y que incluyó en sus cuadros, como las palmeras datilíferas o los pinos mediterráneos de sombrilla que aparecen en el políptico de la Adoración del Cordero Místico (1432)¹³⁶, especies que el pintor sólo pudo contemplar en la península, y para cuya ejecución el autor concluye que el maestro debió utilizar un cuaderno de apuntes.

Pero lo que realmente resulta interesante sobre este estudio es una de las conclusiones a las que llega el autor; en un intento por desmitificar la figura del célebre pintor en relación a nuestra pintura, defiende una visión menos restringida que la que propugna el análisis formalista de las pinturas hispanoflamencas. Es por esto que Pemán aboga por no “reducir la obra de los genios a un fenómeno fisiológico de herencias y atavismos”¹³⁷. Esta breve frase nos indica al menos dos cuestiones: la primera, que no podemos acudir a los pintores primitivos flamencos únicamente como origen primigenio de la pintura hispanoflamenca, puesto que el estudio de sus obras y su entorno nos puede facilitar mucha más información de la que pensamos. En segundo lugar, debemos reflexionar sobre la pintura hispanoflamenca como estilo, es decir, para comprender esta pintura es preciso analizar el conjunto de influencias a la que estuvieron expuestos los pintores castellanos en la segunda mitad del siglo XV, las cuales eran muchas.

Ese mismo año veía la luz un pequeño volumen sobre la pintura del siglo XV en Andalucía y Castilla, dentro de una colección editada por Carlos Porras¹³⁸. El volumen incluye

¹³⁵ C. PEMÁN Y PEMARTÍN, *Juan van Eyck y España*, Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz, Cádiz, 1969.

¹³⁶ C. PEMÁN Y PEMARTÍN, *op. cit.*, 1969, p. 13.

¹³⁷ C. PEMÁN Y PEMARTÍN, *op. cit.*, 1969, p. 103.

¹³⁸ C. PORRAS (ed.), *Pintura del siglo XV: Andalucía y Castilla*, col. *Historia del Arte Español*, vol. 27, Editorial Hiares, Madrid, 1969.

varias diapositivas con un breve pero sugerente texto que las acompaña. En él se discute la hispanidad de la pintura hispanoflamenca, aduciendo, contra lo que ponía de manifiesto Lafuente Ferrari años antes, que los estilos flamenco e hispanoflamenco tienen más puntos en común que diferencias. En este sentido se manifestaba que “sólo un perito en arte está capacitado para distinguir un cuadro flamenco y otro hispano de la época (y ello no con gran seguridad)”¹³⁹. Esta afirmación resulta sorprendente puesto que denota que aún no estaban claras las diferencias entre ambas corrientes.

Un año más tarde, en 1970, escribía su tesina Pilar Silva Maroto¹⁴⁰ en la Universidad Complutense. Esta obra, inédita, supuso el primer estudio de la autora, que consagraría su carrera al estudio de la pintura hispanoflamenca en Castilla, sus obras son innumerables y daremos cabida en este estudio a las más relevantes. En esta obra, dedicada a la provincia de Ávila, la autora explica lo que supone la hispanización del estilo flamenco: por un lado una pérdida de los valores estéticos de refinamiento y perfección, y por otro la deformación de los rasgos faciales, que adoptan un carácter casi caricaturesco¹⁴¹. Silva también realiza un análisis sobre las razones por las que se introdujo el estilo flamenco, para lo que aduce las relaciones comerciales, políticas y personales. En la introducción hace referencia a la situación de la influencia flamenca en Cataluña y Aragón, en un intento por poner en contexto el curso de la pintura en Castilla.

La autora encuadra la pintura abulense a medio camino entre el sentimiento humano del foco salmantino, influenciado por la escuela de Tournai, y el foco vallisoletano, representado por el fuerte carácter del Maestro de San Ildefonso. El estudio comienza con las pinturas que se crearon para la Catedral de Ávila una vez que ésta fue terminada a mediados del siglo XV, para hablar después de una “fiebre pictórica”¹⁴² que atrae a pintores de otras ciudades. La autora realiza una exhaustiva labor de archivo y reúne documentos de los ocho pintores hispanoflamencos que trabajaron en Ávila, pero también encuentra lagunas en torno a obras que no puede adscribir a ningún pintor y para las que no encuentra documento alguno. Es por esto por lo que en las conclusiones la autora admite que sus pretensiones iniciales se han cumplido sólo en parte, y que su estudio se debe completar con nuevos documentos que permitan completar la visión general de los pintores hispanoflamencos en dicha provincia.

¹³⁹ C. PORRAS (ed.), *op. cit.*, 1969, p. 6.

¹⁴⁰ P. SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenca castellana: Ávila*, Tesis de licenciatura inédita de la Universidad Complutense de Madrid, 1970, investigación dirigida por A. E. PÉREZ SÁNCHEZ.

¹⁴¹ P. SILVA MAROTO, *op. cit.*, 1970, p. 15.

¹⁴² P. SILVA MAROTO, *op. cit.*, 1970, p. 29.

En 1971 Felipe Felipe Ferrero¹⁴³ publicaba un libro sobre el desmembrado retablo de Arcenillas pintado por Fernando Gallego, como resultado de sus investigaciones en el retablo y por el hecho de que se dio cuenta de que únicamente seguían en su lugar quince de las treinta y cinco tablas que formaban el conjunto original. El autor, en su análisis de las tablas, ve varios influjos, sobre todo flamencos, pero castellanizados por el pintor. En algunos casos ve influencias renacentistas e incluso un incipiente barroquismo en las formas, y en el caso de la tabla de la Ascensión [19] ve incluso un poso románico en el hieratismo de las figuras.



Ilustración 19: Ascensión, Fernando Gallego, ca. 1495, Arcenillas, Iglesia Parroquial.

No se trata de un estudio exhaustivo de las tablas, pero es una publicación muy interesante puesto que rastrea y muestra distintos documentos que, aunque posteriores a la realización del conjunto, ayudan a reconstruir la génesis de la obra. El autor dedica la mayor parte de su trabajo a salvar de la memoria las pinturas robadas y desaparecidas, incluyendo fotografías antiguas de las tablas hoy en paradero desconocido. Su intención principal es llamar la atención sobre el valor de las que aún se conservan y para ello utiliza tanto fuentes primarias como secundarias. Se trata en definitiva de un trabajo de carácter local pero que resulta muy útil para los historiadores del arte por la gran cantidad de datos y documentos que aporta, convirtiéndose en una pequeña monografía sobre el retablo. En lo que respecta a la pintura hispanoflamenca no encontramos muchos trabajos de esta naturaleza, probablemente por el escaso interés que sigue despertando la pintura castellana de la segunda mitad del siglo XV. El uso riguroso que hace de los documentos unido a la bibliografía de la que dispone (obras de Gudiol, Post, Mayer, Camón Aznar, etc.), les permitirá a historiadores del arte como Pilar Silva realizar un trabajo sistemático que marcará sus siguientes publicaciones.

En 1972, Silva¹⁴⁴ publicaría un artículo en torno a uno de los pintores que menciona en su tesina, Juan de Pinilla. Se trata de un artículo igual de riguroso que su anterior trabajo, en el que coteja documentos y utiliza hábilmente la bibliografía existente para adscribir obras al pintor y

¹⁴³ El autor ha publicado un total de tres libros basados en su primer estudio, F. FELIPE FERRERO, *Las tablas de Francisco Gallego en Arcenillas del Vino*, Gráficas Andrés Martín, Valladolid, 1971; Ídem, *Vicisitudes de el mayor retablo español del siglo XV: las treinta y cinco tablas de Arcenillas*, Gráficas Andrés Martín, Valladolid, 1975; Ídem, *Las 35 tablas de arcenillas (s. XV): Su historia y su mensaje*, Gráficas Andrés Martín, Valladolid, 1991. El libro más completo es el de 1975, puesto que incluye más documentos que los otros dos.

¹⁴⁴ P. SILVA MAROTO, "Pintura hispanoflamenca en Ávila: Juan de Pinilla o el Maestro de San Marcial", en *Archivo Español del Arte* (en adelante AEA), [45]:177, 1972 (enero/marzo), pp. 33-41.

poder reconstruir su obra y su estilo. En 1973 la misma autora escribía un breve artículo¹⁴⁵ sobre el retablo mayor del Monasterio de Oña, en el cual da a conocer un documento del siglo XVIII en el que se pone de relieve el escaso interés que se tenía en aquella época por los retablos hispanoflamencos. Es significativa la terminología que se utiliza al referirse al retablo mayor antes de ser desmembrado, “que era sólo una tabla sin realce alguno (...)”¹⁴⁶. La desmembración de retablos es uno de los hándicaps que ha tenido el estudio de esta pintura, puesto que es lo que ha dificultado su identificación como obras unitarias, y con este documento Pilar Silva constata que desde una fecha temprana se procedía a la división de estas obras por los más dispares motivos. Esto nos aporta, además, una visión histórica de la problemática del estudio de la pintura hispanoflamenca, y pone de relieve la concepción que se tenía sobre este estilo a lo largo del tiempo, y de cómo su estudio ha sido relegado en pos de otros estilos que la arbitrariedad de la historiografía ha puesto en un primer plano.

En la misma publicación escribía Charles Sterling¹⁴⁷ un artículo sobre pintura del siglo XV, en el que aseguraba que el término “hispanoflamenco” era totalmente incorrecto e innecesario. Sterling argumentaba que si dicho término se refería a la influencia que durante la segunda mitad del siglo XV había ejercido la pintura flamenca sobre la española, en dicho caso habría que denominar a las otras escuelas de la misma forma, como por ejemplo a la “germano-flamenca”. Años después Pilar Silva¹⁴⁸ escribiría en su tesis doctoral sus ideas respecto a la reflexión que hacía Sterling en torno al consabido término; si bien la autora estaba de acuerdo con la argumentación en contra de mantener el apelativo “hispanoflamenco” para referirse a la pintura española de la segunda mitad del siglo XV, propugnaba mantenerlo puesto que se encuentra muy arraigado en la historiografía española, y su supresión acarrearía más problemas que beneficios.

En este punto resulta curioso observar cómo un término acuñado por la historiografía francesa a principios del siglo XX es siete décadas después discutido por otro de sus historiadores. Si bien es cierto que se trata de un término que probablemente no aporte nada a la Historia del Arte como disciplina, al haberse citado sistemáticamente por los estudios de esta pintura, es un término difícil de eliminar. A pesar de que su uso pueda llevar a confusión, sobre todo a historiadores foráneos, existen multitud de términos que llaman a error en todas las disciplinas conocidas. En cualquier caso, a pesar de su incorrección, pensamos que sería extremadamente

¹⁴⁵ P. SILVA MAROTO, “Pintura hispanoflamenca en Burgos: el antiguo retablo mayor del Monasterio de Oña”, en *Actas del XXIII Congreso internacional de historia del arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada, 1973, v.1, 1976, pp. 489-495.

¹⁴⁶ P. SILVA MAROTO, *op. cit.*, 1973, p. 493.

¹⁴⁷ C. STERLING, “Tableaux espagnols et un chef d’œuvre portugais meconnus du XV^e siècle”, en *Actas del XXIII Congreso internacional de historia del arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada, 1973, v.1, pp. 498-512, ver específicamente la p. 503.

¹⁴⁸ P. SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*. 3 vols, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1990. Véase vol. 1, p. 15, nota al pie 1.

difícil, y probablemente estéril, eliminar dicha denominación de la historiografía. Únicamente la forma en que se desenvuelvan los estudios sobre esta pintura en el futuro determinará su fortuna.

En 1976 se publicaba el quinto volumen de la colección *Pintura Española* por Concepción Fernández Villamil¹⁴⁹. Se trata de un volumen que incluye treinta y seis fichas extraíbles con imágenes de las pinturas a las que hace referencia el texto y que incluye una introducción a la situación de la época en Castilla. La autora nos habla, en referencia a la pintura hispanoflamenca, que lo importante no es el origen flamenco de las mismas, sino la adecuación de este arte al carácter español, el cual se entronca perfectamente en la tradición pictórica hispana. Ésta sería una visión opuesta al argumento del libro sobre la pintura del siglo XV editado por C. Porras en 1969 al que hemos hecho referencia anteriormente, en la que se argumentaba que ambos estilos eran prácticamente imposibles de discernir.

En 1976 Ann Tzeutschler Lurie¹⁵⁰, experta en pintura europea de los siglos XIII al XVIII, publicaba en el *Boletín del Museo de Cleveland* un artículo sobre una tabla atribuida a Juan de Flandes de dicho museo. El cuadro, *Nacimiento y Bautismo de san Juan Bautista* (ca. 1500) [20], es analizado por la autora desde todos los puntos de vista posible para intentar arrojar luz sobre su ejecución, su estilo, las influencias que observa y la posible colaboración de Michel Sittow. Lurie estudia el entorno histórico, analiza pinturas coetáneas y las de la región de Gante-Brujas para estudiar el influjo de este foco sobre el pintor, y además hace referencia a textos religiosos citados por Panofsky para poner la obra en el contexto más realista posible. Utiliza otras creaciones del pintor, sobre todo el retablo desmembrado de Isabel la Católica, obra en su mayor parte de Juan de Flandes, para justificar la atribución y datación.



Ilustración 20: Nacimiento y Bautismo de San Juan Bautista, Juan de Flandes, ca. 1509, óleo sobre tabla, 99 x 60 cm, Cleveland Museum of Art.

¹⁴⁹ C. FERNÁNDEZ VILLAMIL, *El siglo XV en Castilla y Andalucía*, Ediciones Eyder, Madrid, 1976. Se trata del tomo 5 de la colección *Pintura Española*, que por cuestiones editoriales fue el primero que se publicó.

¹⁵⁰ A. TZEUTSCHLER LURIE, "Birth and naming of St. John the Baptist Attributed to Juan de Flandes. A Newly Discovered Panel from a Hypothetical Altarpiece", en *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, nº 63, 1976, pp. 118-135.

También compara la doncella que porta las cerezas representada al fondo de este cuadro con los retratos de Isabel I, pintados asimismo por Juan de Flandes. La autora plantea la hipótesis de que este panel perteneció a una obra más amplia, un políptico de cinco partes, y recrea la reconstrucción en su estudio. El análisis es muy completo puesto que analiza los colores, la composición, los ropajes, las similitudes entre este cuadro y las miniaturas y tapices flamencos así como las imágenes obtenidas por rayos X. Las conclusiones que extrae de las imágenes de los dibujos subyacentes merece nuestra atención; justifica las diferencias entre dichos dibujos y el resultado final con una posible colaboración entre Juan de Flandes y Michel Sittow, basada también en la cooperación probada en el retablo de la reina Isabel I. La autora concluye su artículo planteando esta hipótesis y dejando la puerta abierta a una nueva línea investigadora, la cual debería realizar la difícil tarea de estudiar qué partes de los cuadros fueron pintados por cada pintor y además el grado y alcance de influencia entre ambos pintores.

Se trata de un estudio muy ilustrativo de la forma de trabajar por parte de la historiografía anglosajona, que no se contenta con mostrar simplemente unos datos, sino que al cruzarlos, compararlos y ponerlos en un contexto más amplio consigue obtener más información sobre las pinturas que estudia. Este artículo es, a una fecha muy temprana, una publicación paradigmática y que en España no comenzaría a tener eco hasta los primeros años del siglo XXI.

En 1977 defendía su tesina Ana M^a Lucas Hernández¹⁵¹ acerca de la estética nominalista en la pintura hispanoflamenca. En la primera parte de su estudio la autora muestra la adecuación de las producciones flamencas al gusto y necesidades de la burguesía castellana, haciendo alusión directa al realismo de las obras¹⁵². En relación a la pintura hispanoflamenca, Lucas Hernández incide en la llegada de pinturas flamencas de base nominalista, en la que la observación minuciosa es la base para crear esas imágenes. Dichos cuadros llegan ya acabados a Castilla, lo cual significa que la pintura hispanoflamenca bebe de la filosofía nominalista, al menos en parte, a través de dichas obras¹⁵³.

Al referirse a las diferencias entre las obras flamencas y las hispanoflamencas, la autora cita varios aspectos, tales como el paisaje o los retratos. Al hablar de la diferencia en los paisajes o interiores representados en las pinturas hispanoflamencas con respecto a las flamencas, no resulta en absoluto convincente, puesto que aduce razones como un supuesto mínimo desarrollo de las ciudades castellanas y al escaso impacto de la incipiente burguesía, aspectos que habría que

¹⁵¹ A. M. LUCAS HERNÁNDEZ, *La estética nominalista en la pintura hispanoflamenca*, tesis de licenciatura de la Universidad Complutense de Madrid, 1977. No especifica el director.

¹⁵² A. M. LUCAS HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 25.

¹⁵³ A. M. LUCAS HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p.138.

puntualizar¹⁵⁴. Se trata en suma de una obra de carácter casi filosófico y que no abunda en absoluto en la historiografía española. No obstante, y a pesar de ser un trabajo concienzudo y elaborado, peca del desconocimiento de la manera en que las formas flamencas eran percibidas y traducidas y de las razones por las que se realizaban esos ajustes pictóricos.

En 1979 se publicaba un interesante artículo fruto de la colaboración entre Jozef de Coe y Nicole Reynaud¹⁵⁵ en el que tratan de identificar la primera obra documentada de Juan de Flandes para así poder crear una trayectoria artística coherente del pintor. El objetivo último del estudio es demostrar que Juan de Flandes y Juan Flamenco, contra lo que se venía pensando hasta entonces, eran en realidad la misma persona. Los autores utilizan todo tipo de armas a su alcance: documentos, publicaciones, reconstrucciones hipotéticas de retablos y, por supuesto, un análisis formalista de las obras que han llegado a nuestros días. Creen plausible el hecho de que ambas personalidades sean en realidad el mismo pintor, Juan de Flandes, y explican que si la historiografía anterior no lo ha visto así fue porque erró en uno de los conceptos básicos, al suponer que los pintores de la corte únicamente podían trabajar para los monarcas. Así, los historiadores del arte anteriores no han aceptado que el artista pudiera trabajar a la vez para otros comitentes mientras era pintor titular de Isabel I.

Los autores afirman que este posicionamiento es en realidad “desconocer las reglas de empleo de los artistas de la Corte en las que, los soberanos de la época no veían un monopolio exclusivo”¹⁵⁶. El trabajo en su conjunto es una labor de investigación casi policíaca, al menos a la hora de rastrear documentos y elaborar hipótesis, ayudados por las publicaciones europeas que encuentran tanto antiguas como coetáneas. El resultado del uso extremadamente riguroso de las fuentes, teniendo en cuenta incluso las malinterpretaciones de textos antiguos en lengua francesa hechas por historiadores del arte español, es una aportación novedosa a la historiografía de la pintura hispanoflamenca que, con la excepción del artículo de Ann Tzeutschler, carecía de este tipo de aportaciones.

En 1981 se publicaba el primer estudio enteramente técnico sobre unas tablas hispanoflamencas; José M^a Cabrera y M^a del Carmen Garrido¹⁵⁷ sacaban a la luz los dibujos subyacentes de cuatro obras de Fernando Gallego¹⁵⁸. La intención del estudio es aportar

¹⁵⁴ A. M. LUCAS HERNÁNDEZ, *op. cit.*, pp. 146-148. No es nuestro cometido rebatir la tesis de la autora, pero creemos que deja fuera muchos aspectos que ayudarían a la comprensión de la recepción de los modelos flamencos en Castilla.

¹⁵⁵ J. DE COE y N. REYNAUD, “Origen del retablo de san Juan Bautista atribuido a Juan de Flandes”, en *AEA*, [52]:206, 1979 (abr/jun), pp. 125-144.

¹⁵⁶ J. DE COE y N. REYNAUD, *op. cit.*, 1979, p. 134.

¹⁵⁷ J. M. CABRERA y M. DEL C. GARRIDO, “Dibujos subyacentes en las obras de Fernando Gallego”, en *Boletín del Museo del Prado*, vol. 2, nº 4, enero-abril 1981, pp. 27-48.

¹⁵⁸ El Museo del Prado atribuye ahora la tabla de la Crucifixión (nº de catálogo P2997) al Maestro de Ávila en lugar de a Fernando Gallego.

información técnica sobre los cuadros, lo cual es expuesto y conseguido de manera muy rigurosa para las cuatro tablas. Se muestran así las diferencias entre los dibujos preliminares y la pintura final, lo cual ayuda a enriquecer la comprensión de la producción de Fernando Gallego. El estudio no aventura a sacar conclusiones sobre sus descubrimientos puesto que ése no es su objetivo y se limita a enumerar los materiales utilizados y la técnica de aplicación del óleo. Un descubrimiento muy curioso es el del cuadro de la Piedad (ca. 1465-70), en el que la reflectografía infrarroja muestra la palabra “asul” sobre el manto de la Virgen, indicativo del color que allí debía ir¹⁵⁹. Este tipo de análisis nos aporta información física de la obra muy interesante y nos puede servir para reconstruir el proceso productivo de las obras. Lamentablemente ejemplos como éste son muy escasos y no volveremos a ver más hasta la siguiente etapa.

Dos años más tarde, en 1983, Fernando Checa Cremades¹⁶⁰ publicaba un extenso manual sobre las artes del Renacimiento español. En la introducción explicaba que no iba a seguir una metodología tradicional que presentaba el arte por escuelas, sino que iba a agruparlas por los problemas culturales o formales que éstas presentan. En este sentido el autor, aunque es consciente de las influencias italiana y del norte, no las convierte en el eje central del argumento y fija su atención en los diversos aspectos de la obra tales como la iconografía o la naturaleza social existente alrededor de la obra. Este planteamiento resulta innovador en comparación con los estudios que hemos venido observando hasta ahora, en los que toda el interés se fijaba en encuadrar las creaciones artísticas dentro de una corriente foránea y de estudiar el grado de hispanización de las mismas.

Checa pone de relieve el influjo de la escuela de van der Weyden en la península, el cual durará hasta bien entrado el siglo XVI, pero también dice que la mirada de los pintores españoles no sólo será hacia el pasado. Nos habla de la diseminación de las obras flamencas en ferias y mercados castellanos y de cómo todos los pintores, incluso los de menor calidad, adoptaron el realismo, el patetismo y la expresividad flamencos que en gran medida satisfacían los intereses de las élites castellanas. Checa denomina estos intereses como “intentos culturalistas”¹⁶¹ de los grupos sociales más favorecidos, los cuales estaban más ligados a la estética flamenca que al racionalismo que venía de Italia. Checa argumenta que a medida que pasa el tiempo la pintura irá perdiendo el carácter gótico en un proceso gradual, pero no lineal, hasta que “las referencias al gótico se reducen a ciertos elementos decorativos de tipo arquitectónico de escasa repercusión en el conjunto”¹⁶².

¹⁵⁹ J. M. CABRERA y M. Del C. GARRIDO, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶⁰ F. CHECA CREMADES, *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1983.

¹⁶¹ F. CHECA CREMADES, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶² F. CHECA CREMADES, *op. cit.*, p. 40.

El autor continúa con su análisis y hace referencia a todo tipo de obras de arte: desde miniaturas hasta esculturas, pasando por obras de orfebrería, ofreciéndonos así un panorama global de la época y de cómo todas esas creaciones se entroncan con las pretensiones de aquella sociedad. Sus ideas son fruto de un profundo conocimiento de la época y de la problemática existente en el paso del siglo XV al XVI, situando su discurso adecuadamente en un entorno humanista tanto castellano como europeo.

En 1986 publicaban Matías Díaz Padrón y Angelina Torné¹⁶³ un artículo sobre el célebre cuadro de la Virgen de los Reyes Católicos [2]. Se trata de un breve pero riguroso estado de la cuestión de esta pintura, en la que hacen hincapié en el cambio de atribuciones acontecido desde el siglo XIX, desde que en 1865 Cruzada Villamil la atribuyera a Michel Sittow con un signo de interrogación¹⁶⁴. Utilizan todas las publicaciones a su alcance, antiguas y contemporáneas, así como un análisis formalista para llegar a la conclusión de que fue el Maestro de Miraflores quien pintó dicho cuadro. En la actualidad el Museo del Prado atribuye la tabla a otro nombre de laboratorio, el Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos. Ejemplos como éste deberían hacernos reflexionar sobre el hecho de que incluso una atribución debidamente razonada y fundamentada puede cambiar en el futuro.

Ese mismo año Aida Padrón Mérida¹⁶⁵ escribía un breve texto sobre tres tablas de una colección privada que había atribuido al Maestro de Segovia. La autora realiza un análisis formal para determinar la autoría de estas pinturas, y las adscribe a maestro que Gudiol denominó como de Segovia¹⁶⁶. No se trata de un artículo innovador en absoluto, pero demuestra conocer la historiografía y hace un repaso a los distintos historiadores del arte que han ido atribuyendo obras parecidas hasta dar con el maestro adecuado. Se trata de un artículo interesante que muestra los cambios de atribución que han sufrido numerosas obras, desde que a principios de siglo se adscribieran a pintores flamencos hasta que Post o José Gudiol cambiaran el rumbo de la historiografía en este aspecto y empezaran a encuadrar estas obras dentro de una producción netamente hispana.

También ese mismo año de 1986 se publicaba el catálogo de la exposición sobre Juan de Flandes llevada a cabo en el Museo del Prado. El texto corrió a cargo de Ignace Vandevivere y Elisa Bermejo¹⁶⁷, quienes hábilmente reconstruyen su vida, obra y estilo basándose en los pocos documentos existentes y en las obras que han sobrevivido. El análisis que llevan a cabo sobre su

¹⁶³ M. DÍAZ PADRÓN y A. TORNÉ, "El Maestro de Miraflores, pintor de la tabla de la Virgen de los Reyes Católicos del Museo del Prado", en *Boletín del Museo del Prado*, vol. 7, nº 19, 1986, pp. 5-12.

¹⁶⁴ M. DÍAZ PADRÓN y A. TORNÉ, *op. cit.*, 1986, p. 9.

¹⁶⁵ A. PADRÓN MÉRIDA, "Tres tablas con escenas de la vida de san Buenaventura, por el Maestro de Segovia", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 52, 1986, pp. 379-384.

¹⁶⁶ La autora cita a J. GUDIOL, *Ars Hispaniae*, 1955, vol. IX, p. 351.

¹⁶⁷ I. VANDEVIVERE y E. BERMEJO, *Juan de Flandes. Catálogo de Exposición*, Museo del Prado, Madrid, 1986.

estilo es completamente formal, fijando su formación en Gante, y situándolo como heredero directo de van der Goes y, en menor medida, de Justo de Gante. No obstante, siguiendo las indicaciones de Jacques Lavalleye¹⁶⁸, los autores afirman que no se puede calificar la obra de Juan de Flandes como de carácter hispano hasta que se encuentra en Salamanca, a partir de 1505¹⁶⁹. Los autores justifican este cambio por el hecho de que cuando el pintor llega a España ya está completamente formado, pero gradualmente irá modificando su estilo por la necesidad de adaptarse a un ambiente desconocido. Al introducir formas renacentistas, tanto Lavalleye como los autores del catálogo desaconsejan el epíteto “hispanoflamenco” para Juan de Flandes. Asimismo, expresan la evolución del estilo del pintor en tres etapas: la primera de tradición “ganto-brujense”; la segunda aún de estilo flamenco pero con paisajes castellanos; y una tercera de espíritu pre-renacentista. El texto que acompaña a las láminas es muy preciso y muestra las relaciones con otros soportes como la escultura. No obstante, se trata de una publicación que aún distaba mucho de ser un compendio sobre la obra y vida del autor, y que mantiene sin resolver del todo la diferenciación entre obras flamencas e hispanoflamencas.

Un año más tarde, en 1987, Isabel Mateo y Pilar Silva¹⁷⁰ publicaban un trabajo conjunto sobre unas tablas burgalesas que estaban en colecciones particulares. Las seis tablas representan las efigies de otros tantos profetas atribuidos a distintos maestros, cuyas adscripciones han cambiado a lo largo del tiempo. No obstante, el tema más interesante de este artículo es la reflexión final acerca de las figuras representadas; los profetas no son un tema recurrente, ni mucho menos, en la pintura flamenca, pero sí lo son en la pintura hispanoflamenca. El influjo parece venir aquí, como bien apuntan las autoras del texto, de los profetas que decoran las sillerías flamencas que se estaban ejecutando a finales del siglo XV en Castilla. Aquí Mateo y Silva dejan una puerta abierta a una nueva vía de investigación, en la que se ponen de manifiesto las complicadas relaciones entre las distintas manifestaciones artísticas; el análisis de estas obras, cercanas y en proceso de ejecución en el momento en que se pintaron los cuadros de los profetas, aportaría mucha información y ayudaría en la comprensión de la pintura hispanoflamenca. Lamentablemente, las historiadoras del arte cierran el artículo con esta reflexión, sin ahondar en la materia, algo que invita a seguir investigando en esa línea.

¹⁶⁸ Los autores citan su obra *Collections d'Espagne. (Les primitifs flamands, II. Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles)* 2, Amberes, 1958. No hemos incluido esta obra en el estado de la cuestión al tratarse de obras flamencas en España.

¹⁶⁹ I. VANDEVIVERE y E. BERMEJO, *op. cit.*, p.24.

¹⁷⁰ I. MATEO y P. SILVA, “Nuevas tablas burgalesas de fines del XV y comienzos del XVI en colecciones particulares madrileñas”, en *AEA* [60]:238, 1987 (abril/junio), pp. 201-210.

En 1988, y esta vez de forma individual, publicaba Pilar Silva¹⁷¹ un estudio sobre la repercusión que tuvieron los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca. Se trata de un análisis concienzudo y riguroso en el que se muestran numerosos ejemplos, sin limitarse a mostrar únicamente las del consabido Schongauer, de grabados que fueron literalmente copiados para la realización de cuadros. La autora muestra hasta diez ejemplos de grabados con sus creaciones paralelas al óleo por los más diversos artistas hispanos, aunque en algún caso se podría argumentar que la copia no fue directa y que realmente respondía al imaginero común de la época. Silva demuestra que el uso de los grabados por parte de los pintores de la época fue más común de lo que se pensaba en un principio, incluso a pesar de haberse centrando únicamente en los grabados en metal (sin contar, por ejemplo, con las xilografías). No encontramos ningún estudio parecido¹⁷² con posterioridad a pesar de ser, como su estudio inmediatamente anterior, de una utilidad enorme.

Ese mismo año publicaba Jesús M^a Caamaño Martínez¹⁷³ un artículo sobre el Maestro de Sirga, en el que habla del retablo de Santa María la Blanca de Villalcázar de Sirga [21]. El autor comienza definiendo lo que se entiende por pintura gótico hispanoflamenca, para seguir después con un análisis formal de las diecinueve tablas y nueve predelas que forman el conjunto. El autor ve un transfondo de van der Weyden en la obra y comenta que “los ecos rogerianos llegan filtrados a través de la sensibilidad del autor con sugerencias de otros pintores”¹⁷⁴. Una vez más nos encontramos con descripciones que sugieren la pintura de síntesis a la que hemos aludido anteriormente en el presente trabajo. Se trata en suma de un breve estudio que comenta un retablo y un maestro

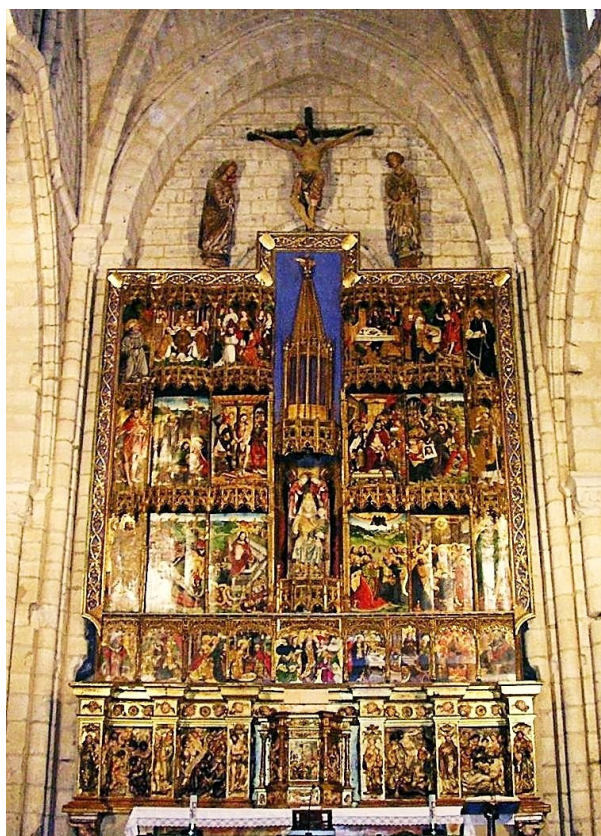


Ilustración 21: Retablo de Sta. María la Blanca de Villalcázar de la Sirga, Maestro de Sirga, fines del XV.

¹⁷¹ P. SILVA, “Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca”, en *AEA*, [61]:243, 1988 (Julio/septiembre), pp. 271-282.

¹⁷² Sí encontramos un estudio similar para la Corona de Aragón: M. del C. LACARRA DUCAY, “Influencia de Martin Schongauer en los primitivos aragoneses”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 17, 1984, pp. 15-40.

¹⁷³ J. M. CAAMAÑO MARTÍNEZ, “El Maestro de Sirga en la pintura Hispano-flamenca palentina”, en *Jornadas sobre el gótico en la provincial de Palencia*, 1988, pp. 87-95.

¹⁷⁴ J. M. CAAMAÑO MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1988, p. 92.

que no eran del todo desconocidos, por lo que el texto se sitúa a medio camino entre una obra de divulgación y un trabajo científico.

También en 1988 publicaba Elisa Bermejo un artículo sobre Juan de Flandes¹⁷⁵ en el que daba a conocer dos obras del pintor hasta entonces desconocidas. En el caso de Santiago Peregrino (1507) [22], la autora afirma que Post dio a conocer este cuadro pero atribuyéndolo erróneamente a Jan Joest. Bermejo cree suficiente la comparación entre los ojos del Santiago representado aquí y los de Cristo de la Cena de Emaús del retablo mayor de la Catedral de Palencia, puesto que concluye que deben estar basados en el mismo dibujo o boceto. Vemos así cómo se va construyendo el repertorio pictórico de Juan de Flandes poco a poco, utilizando las pinturas ya conocidas como jalones para poder atribuir nuevas obras y crear un *corpus* que más adelante permitiera crear una trayectoria más ambiciosa sobre este autor.

También ese mismo año veía la luz un artículo de Barbara Anderson¹⁷⁶, fruto de un extenso estudio sobre una tabla de finales del siglo XV que acababa de adquirir el J. Paul Getty Museum. Esta pequeña tabla, adscrita al círculo de Fernando Gallego, es comparada con otras tablas hispanoflamencas, y además la autora nos explica cómo ha sufrido el cambio de atribuciones desde que se pensaba que era borgoñona (seguramente para beneficio de la casa de subastas), hasta que se identificó como española. Anderson circunscribe la obra pictórica de esta época dentro de un marco de influencias mayor que el de la pintura flamenca, y nos recuerda que en Castilla se encontraban trabajando escultores alemanes, siendo habitual además la



Ilustración 22: Santiago Peregrino, Juan de Flandes, 1507, Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

circulación de los grabados. Achaca a estas influencias los rostros casi caricaturescos y el cuerpo esquelético de Cristo y fundamenta su tesis con la ayuda de la reflectografía infrarroja, que muestra una forma de trabajar cercana a la alemana, pero en la que el gusto español está presente, como demuestra la manera conceptual de manifestar la religiosidad al no incorporar tantos objetos mundanos en escenas religiosas como lo hacían las pinturas del norte¹⁷⁷.

¹⁷⁵ E. BERMEJO, "Novedades sobre Juan de Flandes, el Maestro de la Leyenda de la Magdalena y Jan de Veer", en *AEA*, [61]:243, 1988 (jul/sep), pp. 231-241.

¹⁷⁶ B. ANDERSON, "A late fifteenth-century Spanish Pietà from the Circle of Fernando Gallego", en *J. Paul Getty Museum Journal*, nº 16, 1988, pp. 61-74.

¹⁷⁷ B. ANDERSON, *op. cit.*, 1989, p. 65.

Dentro del análisis extremadamente sutil que realiza la autora, sorprende observar cómo desgrana el proceso de hispanización del estilo hasta dar con una propuesta como la que realiza en torno a la caricaturización de los rostros de los personajes. Según Anderson, esta deformación se debe a que el artista, en un intento de penetrar psicológicamente en la personalidad y el sentir de los representados, muestra el momento inmediatamente posterior al cénit del dolor, cuyo resultado no es sino una distorsión de las características físicas de los personajes profundamente conmovidos. La autora se vale de la historiografía existente y de análisis comparativos con cuadros del pintor Juan Núñez, y hace un repaso además a lo que se sabe de la vida de Fernando Gallego. Gracias a toda esta información, Anderson concluye que el artista de esta tabla formaba parte del círculo de Gallego, pero por ciertas disimilitudes con sus obras conocidas debió ser un seguidor o discípulo. El modo de utilizar los materiales disponibles y la manera en que llega a las conclusiones forma parte de la historiografía anglosajona, que no tiene reparos en hacer uso de todos los avances y técnicas disponibles para lanzar hipótesis perfectamente fundamentadas y difíciles de rebatir.

En 1989 Judith Berg Sobré¹⁷⁸ publicaba un libro novedoso centrado en el análisis de los condicionantes de la fabricación de un retablo, desde que un comitente lo encarga, hasta que se instala en una iglesia. La autora incluye profundos análisis sobre temas que pocas veces se han abordado a la hora de estudiar la pintura española del siglo XV. Así, a la hora de hablarnos de los pintores no se limita a describir el taller, sino que va más allá y enumera los pigmentos que tenían a su alcance e incluso nos habla de las ordenanzas de las ciudades en materia artística, presentando un contexto que en demasiadas ocasiones se ha obviado. En cuanto a los comitentes es necesario resaltar que se estudia la importancia de las personas que hacen el encargo, pero además también quién lo sufraga, puesto que muchas veces las cargas recaían sobre todo un pueblo. Aquí se nos presenta una gran variedad de opciones: por un lado estarían los individuales tales como nobles o ricos mercaderes, pero por otra parte tenemos a las cofradías, corporaciones oficiales o municipales, hermandades y un largo etcétera de personas jurídicas que podían solicitar la construcción de un políptico. Berg Sobré nos indica que han sobrevivido muchos más documentos en la Corona de Aragón que en la de Castilla, pero aboga por realizar comparativas en la medida de lo posible para poder avanzar en el estudio de los retablos castellanos¹⁷⁹.

La autora describe las etapas de construcción de los retablos, la cual era lenta y laboriosa, e incluía desde la preparación de la madera como soporte y superficie hasta los últimos retoques. Utiliza tanto los contratos que han sobrevivido como el análisis técnico de las propias obras, y propone dividir el estudio de los retablos castellanos en dos categorías: la de retablos mayores y la

¹⁷⁸ J. BERG SOBRÉ, *Behind the Altar Table: the Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, University of Missouri Press, Columbia-London, 1989.

¹⁷⁹ J. BERG SOBRÉ, *op. cit.*, pp. 31-32.

de los retablos de las capillas¹⁸⁰. Además, compara las tipologías de los retablos castellanos con los aragoneses, algo que no se había hecho en la historiografía española, y concluye que la estructura de los retablos castellanos era menos rígida que la de los aragoneses, sobre todo en cuanto a las medidas de las tablas que conforman los conjuntos¹⁸¹ y en el caso de los retablos de las capillas son más uniformes en Aragón que en Castilla¹⁸². Asimismo, concluye que la terminología referida a estas obras es menos uniforme en Castilla que en Aragón.

Más adelante la autora nos habla de las razones por las que estas pinturas adoptan unas formas muy concretas y de cómo la historiografía ha tratado este tema de manera muy simple, utilizando términos como “italo-gótico” o “gótico internacional” de una manera muy poco científica y superficial, recurriendo siempre a la explicación de dichas formas mediante la mera identificación con un origen foráneo. Al analizar las diferencias entre el estilo flamenco y el hispanoflamenco en Castilla, Berg Sobré identifica un sinnúmero de formas en las que el estilo se hispanizaba, casi tantas como tradiciones locales existían, e iban desde la copia de composiciones generales hasta la toma de pequeños detalles. En cualquier caso, destaca como algo común a las pinturas hispanoflamencas la menor delicadeza de los rostros, justificando esta pérdida de refinamiento por la disposición de las tablas dentro de un conjunto de mayor escala, lo cual hacía necesario que los rostros fueran más simplificados y generalizados que en la pintura flamenca¹⁸³. Esta idea añade otro punto de vista al que aportaba un año antes Barbara Anderson al referirse a la simplificación y/o deformación de los rostros en la pintura castellana.

La autora termina su novedoso estudio explicando que en Castilla todos los retablos de la segunda mitad del siglo XV son deudores de la pintura del norte, aunque sólo los mejores pintores crearon una pintura de síntesis, mientras que los pintores menos dotados únicamente se limitaron a copiar modelos de manera poco articulada. Una de sus últimas ideas es la referente a las diferencias entre retablos castellano y aragoneses; la tipología y tamaño de los mismos estaba en gran parte condicionada por la forma de las iglesias, las cuales en Aragón eran más amplias, y en cambio en Castilla eran más altas y con mayores espacios dedicados a vidrieras. Este tipo de reflexiones no se encuentran a menudo en la historiografía, y son fruto de un conocimiento muy avanzado de las obras y su contexto cercano y general. En suma se trata de una obra novedosa que aporta información y una nueva metodología con la que poder abordar este tipo de obras.

En 1989 también la Dra. María Victoria Chico Picaza¹⁸⁴ publicaba un manual sobre la pintura en el siglo XV, en el cual encuadraba la pintura hispanoflamenca dentro del ámbito

¹⁸⁰ J. BERG SOBRÉ, *op. cit.*, pp. 137.

¹⁸¹ J. BERG SOBRÉ, *op. cit.*, pp. 142.

¹⁸² J. BERG SOBRÉ, *op. cit.*, pp. 144.

¹⁸³ J. BERG SOBRÉ, *op. cit.*, pp. 248.

¹⁸⁴ M. V. CHICO PICAZA, *La pintura gótica del siglo XV*, Vicens-Vives, Barcelona, 1989.

europeo. Las cuestiones referentes a esta pintura en Castilla son escuetas, como corresponde a un manual, pero su aportación más significativa es el hecho de entroncar la pintura hispanoflamenca española con el resto de escuelas europeas, algo que en muy pocas ocasiones se tiene en cuenta a la hora de referirse a esta pintura. Al hablar, además, de la pintura internacional en los distintos países europeos, nos aporta asimismo una visión de conjunto contextualizada de una manera que en muy contadas ocasiones nos ha expuesto la historiografía.

En 1990 Elisa Bermejo¹⁸⁵ publicaba un interesante artículo sobre la huella que van Eyck dejó en España, teniendo por objetivo principal aportar novedades al respecto. Comienza su estudio llamando la atención sobre la importancia de los puertos cantábricos y las ferias como introductores y diseminadores del arte flamenco respectivamente. Sorprende que ni éste ni ningún otro estudio hasta esta fecha se dedique a profundizar en estos aspectos. La publicación se centra casi por completo en Bartolomé Bermejo, pintor que trabajó en la Corona de Aragón, y por lo tanto únicamente resulta relevante la parte final de estudio para nuestro análisis, en el que compara una Crucifixión de van Eyck del Museo del Estado de Berlín con una versión casi exacta hispanoflamenca en una colección privada madrileña. Esta comparación es relevante por dos razones: primero, porque la copia que está en España es casi idéntica, aunque de carácter más tosca, que la original de Berlín, lo cual nos hace pensar hasta qué punto o en qué medida la copia es hispanoflamenca. El segundo punto sería el de su datación, puesto que los expertos aportan una fecha entre 1440-1450, por lo que haría pensar que el estilo hispanoflamenco se fraguó antes de la primera obra de Jorge Inglés. Estas son cuestiones que Bermejo no menciona abiertamente en este estudio pero que quedan patentes y sin respuesta.

Ese mismo año se publicaba la tesis doctoral de Pilar Silva¹⁸⁶, dirigida por Alfonso Pérez Sánchez, fruto de una dilatada investigación de archivo y de labor de campo desarrollada en Burgos y Palencia. La publicación veía mutilada su extensa introducción por razones editoriales, la cual se adentra en el humanismo castellano y sitúa al espectador en el contexto adecuado para comprender las pinturas. La obra responde a varios objetivos que la autora se plantea desde un principio, a saber: la catalogación de obras en ambas provincias, el análisis estilístico de los autores y la revisión de la documentación existente. Detrás de su labor subyace el anhelo de ofrecer una perspectiva de conjunto sobre el estilo hispanoflamenco, entroncándolo en la tradición pictórica europea de la segunda mitad del siglo XV. En la consecución de estos propósitos la autora tuvo la oportunidad de rescatar nombres de pintores del olvido, tales como Juan Sánchez o Fray Alonso de Zamora; además, encuentra documentación para cuarenta y cinco pintores en Burgos y nueve en Palencia, aunque es imposible reconstruir la vida o la obra de la mayoría de

¹⁸⁵ E. BERMEJO, "Influencia de van Eyck en la pintura española", en *AEA*, [63]:252, 1990 (octubre/diciembre), pp. 555-569.

¹⁸⁶ P. SILVA MAROTO, *op. cit.*, 1990.

ellos puesto que apenas se conocen los nombres por ser citados en algún breve documento. Curiosamente no dedica apenas atención a la historiografía, resumiéndola en menos de cuatro páginas a modo introductorio.

Silva organiza las obras y los documentos en tres etapas cronológicas: la primera con los maestros que comienzan su obra antes de 1475, la segunda entre 1475 y 1485/90 y la tercera con el resto de pintores hasta 1500. Realiza para cada pintor, de manera sistemática, el estudio de su obra y de su estilo, para mostrar a continuación un catálogo de obras que permiten identificar las firmas, los documentos y las atribuciones. En lo que respecta a la bibliografía, utiliza todas las fuentes conocidas, desde Palomino a Yarza Luaces, apoyándose por supuesto en las aportaciones foráneas, sobre todo en la obra de Post, pero también corrigiendo algunas de las atribuciones. Un dato significativo es el número de catálogos de exposiciones que utiliza como fuente, siendo en total cincuenta y uno, aunque únicamente tres están relacionados directamente con la pintura o pintores hispanoflamencos. Esto pone de relieve que a finales de los años ochenta este estilo no estaba aún suficientemente estudiado y lo mismo se puede extrapolar, aunque en menor medida, a las fuentes secundarias que utiliza, puesto que muchas de las publicaciones que cita no están directamente relacionadas con este estilo de pintura y los pintores hispanoflamencos.

Se trata de una obra cumbre en la historiografía de la pintura hispanoflamenca, y la primera tesis que se centra en su estudio, en la que Silva realiza una tarea ejemplar de catalogación y labor de archivo. El análisis de las obras y autores es realmente minucioso, siendo un estudio paradigmático dentro de la corriente formalista. Esta obra es un paso más en el conocimiento de la pintura de la segunda mitad del siglo XV, y a su vez una base sólida sobre la que pueden, y deben, partir estudios que incluyan otro tipo de metodologías más allá del análisis formal y documental de las pinturas. Si el descubrimiento de un nuevo nombre o la atribución de una nueva obra a un autor son necesarias, lo es aún más el hecho de completar este tipo de estudios con avances que incorporen aspectos de índole social, económica o de los comitentes, los cuales en la mayoría de ocasiones han sido aportados por historiadores del arte de otras nacionalidades.

En 1990 publicó Azcárate¹⁸⁷ su obra sobre el arte gótico español, en el que incluía un capítulo específico para la pintura hispanoflamenca. En la introducción al capítulo el autor nos habla de cómo el estilo flamenco llega a veces destilado por el arte alemán, sobre todo en cuanto a la forma patética de las imágenes, tan patente en dicho arte. Este es un tema que muy pocas veces ha interesado estudiar en la historiografía, probablemente porque el simple hecho de centrarse en la influencia flamenca ya es de por sí complicado. Asimismo el autor nos habla de las relaciones entre las Coronas de Castilla y Aragón, y las de ésta última con el mundo artístico italiano. Así,

¹⁸⁷ J. M. AZCÁRATE, *Arte gótico en España*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1990.

nos habla de una pintura de síntesis que no rompe bruscamente con el estilo internacional inmediatamente precedente. En su breve estudio a los distintos pintores no aporta apenas ninguna novedad, pero vemos cómo por fin la pintura hispanoflamenca va hallando su posicionamiento en los manuales de arte entre el estilo internacional y el tránsito al Renacimiento, con una cronología muy concreta; 1455-1510, y trata nuevos temas como los ya citados.

En 1993 se publicaba un breve artículo sobre la iconografía del retablo de la parroquia de Piedrahíta en Ávila por M^a Purificación Ripio González¹⁸⁸, la cual realizaba una comparación con un retablo aragonés, concretamente el de la Colegiada de Játiva. Asimismo, utiliza las Escrituras Sagradas para explicar el significado de la obra de forma concienzuda, algo que lamentablemente no es muy usual y que ayuda a poner la obra en su contexto y a explicar cuestiones como su significado y uso. Un año más tarde la misma autora publicaría otro artículo¹⁸⁹ fruto de sus investigaciones, en el que acuñaría el nuevo nombre de Maestro de Piedrahíta para el autor de dicho retablo. Metodológicamente su publicación no excede el marco formalista, aunque discute las atribuciones que hicieron historiadores del arte anteriores desvinculando a este pintor del Maestro de Ávila y del de las Once Mil Vírgenes.

Ese mismo año de 1994 Yarza Luaces¹⁹⁰ publicaba un voluminoso tomo sobre el paisaje artístico de los Reyes Católicos. En su elaborada publicación el autor enmarca las obras en un proceso histórico en el que los agentes principales son los Reyes Católicos, comitentes de obras que realzan su imagen real, proceso o proyecto que comenzó con Juan II. Resulta imposible valorar una obra tan extensa en apenas unos párrafos, por lo que nos centraremos en la importancia de la misma para la historiografía de la pintura hispanoflamenca. En este sentido, es la primera vez que se aborda el tema del patrocinio artístico de una manera tan global y que excede ampliamente las valoraciones meramente estéticas. Los temas que se abordan son difíciles de fundamentar, tales como el gusto estético de Isabel I, y no se limita a describir sus colecciones, sino que analiza el uso que tenían estas obras. También incluye en su discurso todo tipo de obras tales como tapices, libros miniados o esculturas, englobando la pintura en un todo que con demasiada frecuencia se ha estudiado de forma aislada. Asimismo analiza las familias de nobles y su relación con la producción artística, teniendo en cuenta cualquier manifestación artística que nos pueda proporcionar información, desde la construcción de palacios hasta las pequeñas obras de orfebrería.

¹⁸⁸ M. P. RIPIO GONZÁLEZ, "La Sagrada Parentela: el retablo hispanoflamenco de la parroquia de Piedrahíta (Ávila)" en *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 6, nº 11, 1993, pp. 214-217.

¹⁸⁹ M. P. RIPIO GONZÁLEZ, "Un nuevo pintor hispanoflamenco: el maestro abulense de Piedrahíta", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 57, 1994, pp. 125-148.

¹⁹⁰ J. YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Editorial Nerea, Madrid, 1993.

Otra de las grandes aportaciones es la atención que presta a las ciudades en su papel como grandes centros culturales. No será hasta esta etapa de la historiografía que las ciudades serán tomadas como focos o centros productores de obras artísticas. Hasta ahora únicamente se había clasificado la pintura hispanoflamenca por pintores o maestros, o a lo sumo por escuelas, círculos o focos en los que no se estudia la importancia de la propia localidad como vórtice de atracción y lugar de motivación en la proliferación de retablos. Igualmente analiza ciudades de la Corona de Aragón, en aras de aportar un contexto más amplio que el que se suele presentar en este tipo de obras.

Al hablarnos de los artistas, nacionales y foráneos, nos muestra aspectos que raramente se analizan, como su nivel cultural, nivel retributivo o el concepto del taller. Paralelamente expone la permeabilidad a los artistas y obras extranjeras a la que estaban expuestos los artesanos hispanos. En sus conclusiones Yarza Luaces nos habla de la importancia que tiene que seamos conscientes del carácter instrumental que adquirió el arte en esta época, sin el cual “pocos encargos se hubieran hecho durante los años de gobierno de los Reyes Católicos”¹⁹¹. El autor, sin negar el aspecto religioso de muchas de las obras contratadas, les aporta además un componente de intencionalidad política por parte de los comitentes. Finalmente, nos deja con una reflexión sobre el consabido arte nacional que supuestamente trató de crear Isabel I; Yarza nos muestra un arte plagado de influencias extranjeras, adoptadas de manera consciente, lo cual dificulta en parte el análisis de esta pintura; si bien es fácil concluir que se trata de una pintura de síntesis, no lo es tanto el hecho de que sea un estilo nacional. Sus profundas reflexiones sobre el periodo en cuestión nos abren los ojos hacia una etapa que creíamos asimilada, pero que no nos deja de deslumbrar y a la que hay que volver con renovadas miras. Lo más sorprendente es que un texto de estas características no se haya abordado con anterioridad, haciendo latente el retraso en términos historiográficos en el estudio de la Corona de Castilla con respecto a la de Aragón.

También en 1994 se publicaba un libro-catálogo sobre las pinturas de la catedral de Burgos de los siglos XV y XVI recién restauradas, publicada en colaboración de varios autores. La parte que más nos interesa es la preparada por Silva Maroto¹⁹², ya que estudia las pinturas hispanoflamencas, y el capítulo lleva el mismo título que el propio libro. Estudia todas las obras de finales del XV y principios del XVI que se conservan en la catedral y realiza un estudio pormenorizado de las formas estilísticas de cada autor, añadiendo al final una breve biografía de cada uno de los pintores. Metodológicamente no aporta ningún punto de vista nuevo, pero resulta un libro muy útil y necesario puesto que estudió obras que se habían dejado de lado, como las pinturas del Armario de las Reliquias, atribuidas ahora sin lugar a dudas al Maestro de los

¹⁹¹ J. YARZA LUACES, *op. cit.*, 1993, p. 390.

¹⁹² I. A. C. IBÁÑEZ, E. BERMEJO y P. SILVA, *La pintura española sobre tabla de los siglos XV y XVI en la Catedral de Burgos*, Cabildo Metropolitano, Burgos, 1994.

Balbases y Alonso de Sedano. Hasta entonces no se había dilucidado la autoría de todas las tablas lo que muestra que a mediados de los noventa aún quedaba mucho por hacer, a pesar de los avances, en materia de catalogación y atribución. El poco interés por esta época es algo que se ha arrastrado desde el siglo XIX y pone de relieve que la falta de documentación ha sido más bien una excusa que un escollo a la hora de investigar y avanzar en la pintura de la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI en Castilla.

En 1995 vio la luz un catálogo de exposición del Museo de Bellas Artes de Bilbao centrado en pintura gótica española y basado parcialmente en la tesis doctoral de Ana Galilea Antón¹⁹³. La obra incluye un repaso a la formación de la colección y las fichas catalográficas, de las cuales diez son piezas hispanoflamencas castellanas. Exceptuando las fichas de obras anónimas, el resto vienen precedidas por una breve biografía del autor, e incluyen un análisis formal, estilístico y comentarios a la bibliografía que habla de esa obra en particular. No obstante, contrasta la diferencia de una ficha a otra, puesto que algunas obras están mucho mejor documentadas que otras. La comparación puede llevarse a las pinturas aragonesas, las cuales están mejor documentadas que las castellanas, y por lo tanto sus fichas resultan más completas. En cualquier caso se trata de un catálogo muy riguroso, fruto de una investigación extremadamente bien documentada y que da a conocer unas obras que no siempre están en el punto de mira.

En 1996 se publicaba, de la mano de Judith Berg Sobré y Lynette M. F. Bosch¹⁹⁴, el catálogo de una exposición organizada en Boston sobre las artes en los reinos hispánicos del siglo XV. La introducción es verdaderamente un valioso estudio de este periodo, de especial interés puesto que es una de las pocas ocasiones en que se contrastan los dos principales reinos hispanos, Castilla y Aragón, en temas como el patrocinio de obras. Aquí Berg Sobré hace alarde no sólo de su profunda comprensión del periodo, sino de su sutileza a la hora de explicar y poner de relieve las cuestiones más relevantes y problemáticas. Así, nos habla de una península que no se limitó a importar estilos más refinados que los que había dentro, sino que utilizó y transformó dichos estilos para la consecución de sus múltiples objetivos y de cómo Castilla participó de una “Eurocultura”¹⁹⁵ y de la manera en que añadió su propia impronta.

Poco más tarde Manuel Arias Martínez¹⁹⁶ publicaba un artículo a raíz de la restauración del retablo de San Jerónimo de Jorge Inglés. El autor estudiaba al comitente, al pintor (siguiendo la atribución de Post), y anotaba las novedades que había permitido descubrir su restauración. En

¹⁹³ A. GALILEA ANTÓN, *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1995.

¹⁹⁴ J. BERG SOBRÉ y L. M. F. BOSCH, *The Artistic Splendor of the Spanish Kingdoms: the Art of Fifteenth-Century Spain*, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 1996.

¹⁹⁵ J. BERG SOBRÉ y L. M. F. BOSCH, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹⁶ M. ARIAS MARTÍNEZ, “Sobre el retablo de san Jerónimo del pintor Jorge Inglés”, en *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 1, 1996-97, pp. 7-13.

este caso cabe destacar que las novedades vienen proporcionadas por elementos como la heráldica, ya que el escudo del comitente quedó patente después de la limpieza de las pinturas. Arias deja claro en el texto que a pesar de no poder añadir nada a los estudio iconográficos de la obra, siempre es posible avanzar un poco más valiéndose de otros métodos y herramientas, e incluso haciendo una pequeña labor de recopilación sobre la bibliografía de esta obra.

En 1999 Yarza Luaces¹⁹⁷ publicaba un extenso estudio sobre el Retablo de la Flagelación, procedente del Monasterio de Medina de Pomar. El autor realiza un repaso a todos los aspectos que puedan aportar información sobre este retablo, como su procedencia, bibliografía, detalles de la comitente, iconografía y estilo de los dos maestros que participaron en su ejecución. Yarza echa mano de todos los documentos que tiene a su disposición y además realiza unos análisis y comparaciones formales muy agudos que le permiten establecer cronologías y autorías.

Tanto en la introducción como en las reflexiones finales nos transmite la dificultad de tener datos inequívocos e irrefutables respecto a la pintura hispanoflamenca en Castilla, debido a la escasez documental. Se trata de una obra que anuncia, a finales de esta etapa, la metodología que seguirán las publicaciones a partir de ahora. Estos estudios, en los que ya no basta una mera descripción estilística y unas conjeturas en torno a la atribución de las mismas, estarán dirigidos a abordar temas hasta ahora ignorados, tales como el contexto de las obras y los comitentes, los intereses que cubrían las obras y los usos que a éstas se les daba. Las conclusiones que de estos estudios se deriven serán extremadamente útiles y fijarán un nuevo rumbo en la historiografía.

Por último, debemos hacer mención de un catálogo publicado en 1999 sobre las tablas flamencas en la ruta Jacobea¹⁹⁸. Los exhaustivos textos del libro nos hablan de la época, de la manera en que llegaban las influencias y de cómo el arte flamenco llegó a poblar todos los pueblos que jalonaban la ruta. Hay muchas otras cuestiones que se abordan de manera muy honda, como las bases de la pintura flamenca, sus funciones, el reflejo de la sociedad que la creó, el carácter devocional de las pinturas y muchas otras cuestiones que contribuyen a la comprensión de esta época y sus manifestaciones artísticas. El apartado sobre el expolio no resulta novedoso pero sí ayuda a contextualizar las obras como las conocemos hoy día, pero el capítulo sobre las copias y los problemas que plantean es absolutamente innovador. Este breve estudio sobre las imitaciones de todo tipo pone de manifiesto lo común que resultaba realizar copias en un mismo taller, e incluso lo habitual que era encargar versiones parecidas o exactas mucho después de la creación de la obra original. Muchas de estas cuestiones, si no todas, pueden ser aplicadas paralelamente a la pintura hispanoflamenca, lo cual nos abriría el campo de estudio de una manera casi exponencial.

¹⁹⁷ J. YARZA LUACES, *El retablo de la Flagelación de Leonor de Velasco*, Ediciones el Viso, Madrid, 1999.

¹⁹⁸ VV.AA., *Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea*, Diócesis de Calahorra y La Calzada, San Sebastián, 1999.

Nos encontramos por lo tanto con la etapa más prolífica de todas las que vamos a analizar en el presente estudio, la cual presenta una gran disparidad en el carácter de las publicaciones. Por una parte están los artículos científicos, dirigidos a aportar nuevos datos, atribuciones o hipótesis respecto a obras o autores. La variedad en la temática de estos textos se debe a que aún quedaba muchísimo por estudiar en referencia a este estilo y a que cuanto más se investigaba, más se veía que quedaba por hacer. Por otro lado, verían la luz varios manuales o textos divulgativos, como es el caso de las publicaciones acompañadas de fichas o diapositivas; estas obras son muy importantes puesto que reflejan el momento en que la pintura hispanoflamenca está siendo descubierta por un mayor número de público, aunque las conclusiones sobre la naturaleza del propio estilo aún distaran mucho de mostrarse unificadas.

Asimismo, tenemos la publicación de algunos, pocos, catálogos sobre exposiciones de pinturas o pintores de esta época. Aquí también se pone de manifiesto la labor catalográfica que aún quedaba por hacer. En cualquier caso, todo ello demuestra un interés por parte de los responsables de estudiar y divulgar este estilo, pudiéndose afirmar que se trata de una etapa en la que se democratiza el conocimiento del arte hispanoflamenco, dejando de ser terreno exclusivo de unos pocos historiadores dedicados a este pequeño submundo artístico. Prueba de ello son también la cantidad de artículos de carácter divulgativo que se publican en todo tipo de publicaciones temporales. Finalmente, estarían las tesinas y tesis doctorales que se llevan a cabo durante esta etapa; queda patente un interés sobre la pintura hispanoflamenca como era historiográfica dentro de la pintura española, esta vez desde estamentos universitarios. En este sentido se hacen importantísimas aportaciones foráneas que, aunque no muy numerosas, marcan una nueva tendencia de estudiar el arte.

Vemos que la historiografía se estaba preparando para dar un gran salto en términos cualitativos, y que los dos siglos analizados hasta la fecha han proporcionado un conjunto de materiales que permiten comenzar a abrir nuevas vías de investigación. Desafortunadamente aún no se percibe un interés por realizar una gran publicación de conjunto que incluya toda la información disponible y que estudiase seriamente todas las pinturas; parece que no interesa crear una obra de carácter enciclopédico como lo hubo en su día en Cataluña, o como lo ha habido también respecto a otros estilos artísticos como el Románico. No es, pues, hasta finales de la presente etapa cuando se alcen unos pocos autores, como Yarza Luaces, que sin renunciar al estudio formalista de las obras, dirigen su mirada hacia otros aspectos que podríamos denominar tangenciales, pero que aportan una gran cantidad de información para el estudio y comprensión de estas manifestaciones artísticas. El deslinde de la senda formalista será más acusado en la etapa posterior, cuyos resultados analizaremos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 5: LAS NUEVAS VÍAS DE INVESTIGACIÓN (2001-2011).

Como ya dijimos en el capítulo anterior, el cambio de siglo trae consigo una nueva etapa historiográfica en torno al estudio de la pintura hispanoflamenca en Castilla. Esto se debe en gran parte a que la mayoría de estudiosos se percatan de las limitaciones del análisis formalista, el cual ha resultado de una utilidad extrema hasta ahora pero cuyo uso aislado parece tocar techo. Es por esto que se empiezan a abrir nuevas vías, parcialmente capitaneadas por la historiografía anglosajona, y que presentaremos en este apartado dividido por bloques más o menos homogéneos. Este pequeño cambio, es decir, el no presentar las aportaciones cronológicamente como hasta ahora, se debe a dos razones: la primera, que al ser una etapa mucho más breve que las anteriores, no va a suponer una alteración extrema que confunda al lector. La segunda responde al interés de mostrar las conclusiones conjuntamente con este capítulo, las cuales están estrechamente ligadas a las metodologías que vamos a presentar a partir de ahora.

El primer bloque está dedicado a las grandes monografías que se crean auspiciadas por la gran cantidad de documentación y estudios existentes así como por la bonanza económica del país. No disponemos de muchos ejemplos, concretamente dos, pero por su volumen y relevancia es necesario dedicarles un apartado aparte. El segundo bloque estudiará los distintos catálogos que han visto la luz, por un sinfín de razones, tales como las restauraciones de obras o la realización de exposiciones. Estas obras aportan muchísima información, de la misma manera que lo hacen las monografías, pero con la diferencia de que permiten obtener una visión de conjunto mucho más amplia, y son fruto de la colaboración de diferentes expertos en torno a una materia concreta.

El tercer bloque viene formado por los simposios que se han celebrado en torno al arte del siglo XV, el cual en algunos casos excede el estudio de la pintura pero que pone de relieve la interdisciplinariedad como vía metodológica para comprender mejor el periodo en cuestión. En este caso también contamos con poco ejemplos, únicamente tres, pero que resultan muy significativos y de los que advertimos una mención obligada. La cuarta parte estaría centrado en los derroteros de la historiografía española, principalmente con los estudios de Sonia Caballero, la cual se centra en aspectos novedosos que incluyen puntos de vista de la historia del arte social e incluso estudios sobre el patrocinio femenino, algo que en nuestro país ha brillado por su ausencia hasta hace bien poco. En esta misma sección incluimos aportaciones muy variadas, de muy diferentes autores y que siguen intereses muy dispares, pero que quedan todos bajo este epígrafe. Aquí si que se puede realizar una subdivisión entre la extensa obra de Caballero y el resto de artículos, sencillamente porque las publicaciones de Caballero siguen una metodología concreta y unitaria, mientras que el resto de autores lo que realmente tienen en común es la novedad de sus planteamientos y no la metodología empleada.

En el último apartado hemos decidido presentar la tesis doctoral de Mari-Tere Álvarez, la cual se basa en la evidencia documental encontrada en varios archivos españoles para recrear una época, la de la reina Isabel I, en la que la venta de mercaderías era algo tan cotidiano como hoy día. Frente a la reticencia por parte de la mayoría de historiadores del arte a encuadrar las obras de arte dentro de un punto de vista económico, este trabajo supone romper una lanza en la historiografía de esta época para explicar, mediante el uso de documentación inédita, cómo se concebían, creaban, compraban y vendían las distintas obras artísticas. Este punto de vista nos abre, a nuestro parecer, una nueva vía llena de posibilidades a la hora de acometer nuevos estudios que aporten más información sobre la creación de obras de arte a finales del siglo XV y a principios del XVI. Dentro de las reflexiones que caben hacer, la más llamativa podría ser la de estudiar el arte como un conjunto indivisible, sin estudiar la pintura como algo exento, en el que las complejas interrelaciones existentes se conviertan en una fuente de información más que en un problema de difícil solución para los historiadores.

Podría resultar paradójico que nos hayamos centrado únicamente en la pintura, y principalmente en la pintura sobre tabla, olvidando otras manifestaciones artísticas para el presente trabajo. Las razones para hacerlo, como ya apuntábamos al principio, son obvias: en primer lugar, la extensión del presente trabajo conllevaba irremediablemente una acotación un tanto artificial del objeto de estudio. Por otra parte, y como quedará patente en este apartado, las publicaciones sobre otros temas interrelacionados con la pintura, tales como la miniatura o el fresco, por poner sólo dos ejemplos, no han sido suficientemente desarrollados hasta época muy reciente, y por lo general dichos estudios no tuvieron un interés más allá del carácter aislado que presentan como aportaciones historiográficas. Es por esto que en la presente sección se incluyen estudios que exceden la limitación de trabajo que hemos seguido en los cuatro primeros capítulos.

Conforme a lo que acabamos de exponer, la primera publicación que vamos a analizar es la monografía que sobre Fernando Gallego realizó Pilar Silva¹⁹⁹ en 2004. Como la propia autora explica en la introducción, no pudo encontrar documentación nueva y por lo tanto su investigación está enfocada a arrojar luz sobre la formación del pintor, las influencias a las que estuvo expuesto y a todo lo que rodeó su obra, incluidos los comitentes. En la extensa revisión que realiza sobre la historiografía acerca de Fernando Gallego destaca la labor de recopilación que lleva a cabo, siendo éste el pintor que probablemente más admiración despertado entre los historiadores del arte. Es posible que dicha admiración surgiera por el hecho de ser un pintor conocido, con cuadros firmados y cierta documentación disponible, algo que rara vez ocurre en el estudio de esta época. Uno de los apartados más complejos es el referente a los comitentes, puesto que apenas quedan testimonios sobre el patrocinio de las obras y hay que trabajar con referencias

¹⁹⁹ P. SILVA MAROTO, *Fernando Gallego*, Caja Duero, Salamanca, 2004.

indirectas para poder descubrir las razones de cada encargo. En cualquier caso, la autora concluye que fue un maestro que gozó de una fama relativamente elevada, puesto que estando situado en Salamanca recibió encargos importantes como el de Ciudad Rodrigo, lo que demuestra que su taller tenía una actividad extralocal.

Uno de los capítulos más extensos es el referente a su estilo, en el cual Silva recrea la evolución de su lenguaje artístico partiendo de las tres obras firmadas por Fernando Gallego y valiéndose de todos los documentos y atribuciones conocidos. Curiosamente llega a la conclusión de que su estilo varió poco a lo largo de su carrera, lo cual no significa que no realizara cambios, puesto que fue introduciendo distintos modelos a medida que los iba conociendo, pero siempre dentro de sus particularidades²⁰⁰. En cualquier caso, no parece despegarse demasiado del análisis formalista, ya que a lo sumo utiliza grabados de la época para analizar los influjos a los que estuvo sometido el pintor, sin recrear el ambiente artístico de la época del que indudablemente Fernando Gallego bebió.

La otra gran obra de Pilar Silva²⁰¹ que vamos a tener en cuenta es la monografía de Juan de Flandes, que supera con creces, en palabras de la propia autora, el mero propósito de un estado de la cuestión sobre el pintor. El objetivo principal de la publicación es aportar una visión de conjunto y recabar toda la información disponible acerca del maestro, algo que era necesario realizar habida cuenta la gran cantidad de estudios publicados que existen sobre él. A pesar de seguir la misma estructura que el libro anterior, el resultado es sensiblemente diferente al estudio de Fernando Gallego, puesto que para Juan de Flandes disponemos de un conocimiento clave para comprender su obra; los encargos de Isabel I. Al ser pintor real, se puede comprender mejor su obra, puesto que a pesar de carecer de documentos que hablen de los encargos específicos, disponemos de amplísima información sobre el gusto estético de la monarca.

La autora dedica gran parte de su texto a analizar el estilo y la técnica del pintor, amparada en la gran cantidad de estudios existentes. No obstante, reclama la necesidad de analizar su obra de manera homogénea, puesto que la mayoría de trabajos responden a intereses diferentes y están realizados en una época y con unas técnicas dispares. A pesar de ello Silva realiza significativas aportaciones como la reconstrucción del retablo del Bautista, hoy día desperdigado entre cinco colecciones diferentes²⁰². También nos ofrece una extensa investigación de las etapas salmantina y palentina del pintor, en las que se nos expone cómo se tuvo que adecuar a los parámetros de sus nuevos comitentes.

Silva, al hablarnos sobre el retablo mayor de la Catedral de Palencia, sitúa las tablas en competencia directa con las esculturas de Felipe Bigarny. La autora realiza un breve comentario

²⁰⁰ P. SILVA MAROTO, *op. cit.*, 2004, p. 87.

²⁰¹ P. SILVA MAROTO, *Juan de Flandes*, Caja Duero, Salamanca, 2006.

²⁰² P. SILVA MAROTO, *op. cit.*, 2006, p. 145.

sobre la creación de las pinturas en relación al grupo escultórico que debía adornar el políptico, desde el punto de vista iconográfico y estilístico²⁰³. No obstante lo sugerente del texto, se echa de menos una explicación más profunda sobre la adecuación de los cuadros al conjunto, máxime cuando la autora dispone de tanta información acerca del mismo. A pesar de realizar un análisis tremendamente exhaustivo de estas obras, llama poderosamente la atención que únicamente mencione que en el contrato obligaron a Juan de Flandes a realizar su trabajo *in situ* mientras al escultor le permitieron realizar sus esculturas en su taller de Burgos. Seguramente se podría haber sacado mucho más partido a esta información, caso de haber sido relacionada con el contexto artístico de la época. Este libro se trata sin duda de un hito en la historiografía española; poder contar con obras de este calibre debe servir necesariamente para seguir avanzando en el conocimiento de este estilo.

Como anunciábamos al principio de este capítulo, el segundo bloque está dedicado a los últimos catálogos publicados que hacen referencia al arte del siglo XV. Uno de los catálogos más representativos de los estudios de la pintura en este época es el de Bartolomé Bermejo realizado en 2003 con motivo de la exposición conjunta en los Museos MNAC de Barcelona y Bellas Artes de Bilbao. Además de las fichas catalográficas de las pinturas de los reinos hispanos, hay varios textos que debemos analizar; el primero de ellos el de Pilar Silva²⁰⁴ en el que nos muestra de manera muy acertada y sucinta la problemática que rodea a la pintura hispanoflamenca y al propio término. Perfila una visión muy realista de cuestiones tales como influencia de la pintura flamenca, la dificultades para establecer una cronología debido a la desaparición de multitud de obras y el ámbito geográfico en el que se desarrolla este estilo y sus diferencias con el reino de Aragón.

Otro de los capítulos de referencia dentro de esta publicación es el de Joaquín Yarza Luaces²⁰⁵, en el que nos habla del comercio entre Burgos y Brujas, que irremediamente tenía que pasar por los puertos del Cantábrico, lo cual nos puede ayudar a ampliar el horizonte de investigación. Sobre todo cuando se plantean cuestiones tales como el encargo de los retablos, que podría recaer sobre los mercaderes en lugar del comprador final. Este tipo de aspectos no se han abordado hasta muy recientemente, y afectan a otras cuestiones como la calidad de las obras, el gusto estético, etc. El propio Yarza admite que se necesita profundizar en estos temas para poder llegar a conclusiones más informadas, por lo que es una vía que queda abierta para el análisis.

²⁰³ P. SILVA MAROTO, *op. cit.*, 2006, pp. 346-347.

²⁰⁴ P. SILVA MAROTO, "La pintura hispanoflamenca en Castilla", en *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, Museo Nacional d'Art de Catalunya – Museo Bellas Artes de Bilbao, Barcelona – Bilbao, 2003, pp. 77-85.

²⁰⁵ J. YARZA LUACES, "Comercio artístico Flandes-reinos hispanos", en *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, Museo Nacional d'Art de Catalunya – Museo Bellas Artes de Bilbao, Barcelona – Bilbao, 2003, pp. 107-117.

En ocasiones, estas publicaciones no sólo hablan de la pintura de finales del siglo XV, sino que realizan un estudio más general que ayuda a contextualizar las tablas y a saber más sobre ellas. Éste es el caso del catálogo del Museo de las Ferias de Medina del Campo²⁰⁶, en el cual se nos presenta una época, la de Isabel I, que vio el resurgimiento de las ferias y además el comercio internacional de todo tipo de manufacturas, incluidas las obras de arte. En lo que respecta a la pintura, la documentación refleja la cantidad enorme de tablas pintadas al óleo que se vendían, lo que hace suponer que no todas eran por encargo, ni que todas eran realmente al óleo, aunque se dijera lo contrario. También existe documentación que refleja, en una fecha tan temprana como es 1455, que incluso los retablos encargados pasaban por manos de los mercaderes antes de llegar al cliente final²⁰⁷. A este respecto resulta totalmente novedosa la aportación de este catálogo, puesto que aborda, aunque brevemente, el tema de los retablos llamados “de viaje” o de reducidas dimensiones.

Todas ellas son cuestiones que apenas se han tenido en cuenta a la hora de estudiar la pintura de finales del siglo XV y principios del XVI en Castilla, por lo que este tipo de publicaciones nos muestran por primera vez nuevas aportaciones que acompañan a lo que ya sabemos sobre las grandes obras pictóricas. La documentación nos habla de un periodo en el que las piezas de arte circulaban por toda Europa, y en la que Castilla estaba plagada de ferias de todo tipo en las que las pinturas y otras manifestaciones artísticas suponían una gran parte de las compraventas. Hasta entonces únicamente se hablaba de las exenciones que Isabel I otorgaba a los artistas foráneos, y de cómo éstos se afincaron en el reino debido a la gran demanda de objetos de arte y a los beneficios fiscales derivados de su actividad. Este catálogo nos muestra por una parte un contexto ignorado hasta entonces, y por otro lado nos abre una nueva vía de investigación en la que el arte no sólo no está reñido con la economía, sino en la que ambas son las dos caras de una misma moneda²⁰⁸.

Otro de los catálogos que se publican en estas fechas es el relacionado con la exposición de las tablas de Arcenillas de Fernando Gallego²⁰⁹ que ya comentamos en el capítulo anterior. Se trata de una obra de colaboración entre varios expertos, en los que destaca Pilar Silva por su aportación respecto al uso y funciones de los retablos en la época de Fernando Gallego, algo poco

²⁰⁶ VV.AA., *Comercio, Mercado y economía en tiempos de la Reina Isabel*, Fundación Museo de las Ferias, Medina del Campo, 2004.

²⁰⁷ VV.AA., *op. cit.*, 2004, p. 97.

²⁰⁸ No es lugar éste de explicar los condicionantes económicos de la época de Isabel I, pero es necesario resaltar que la cuestión económica de su reinado se ha estudiado únicamente desde el punto de vista histórico, pero no artístico. De obligada lectura en este sentido son las publicaciones de M. A. LADERO. QUESADA, *Las ferias de Castilla: siglos XII a XV*, Comité Español de Ciencias Históricas, Madrid, 1994. Más reciente y de carácter algo más técnico, Ídem, *La Hacienda Real de Castilla (1369-1504)*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2009.

²⁰⁹ VV.AA., *Sumas y restas de las tablas de Arcenillas. Fernando Gallego y el antiguo retablo de la Catedral de Zamora*, Junta de Castilla y León, Zamora, 2007.

habitual en la historiografía española. Enrique A. Rodríguez recrea los avatares y fortuna del retablo, tales como el traslado, su venta en el siglo XVIII, la desaparición de varias tablas, etc. mientras que Luis Sánchez nos habla de la iconografía usual de la época. En el último apartado se muestran varias reconstrucciones hipotéticas del retablo, aunque algunas de las tablas que faltan están en paradero desconocido, y se incluye un apartado de análisis técnico de las tablas, sin relación con los textos anteriores. En conjunto es un trabajo multidisciplinar muy bien elaborado, pero que no presenta un carácter interdisciplinar, es decir, los apartados se elaboran aisladamente sin una colaboración estrecha entre los expertos, lo cual podría aportar más información sobre este conjunto.

Uno de los más recientes catálogos es el publicado a raíz de la restauración y exposición del retablo de Ciudad Rodrigo²¹⁰, también de Fernando Gallego, y que se encuentra en la actualidad en el Museo de Arte de Arizona. Se trata de una obra de colaboración entre expertos de diferentes países. Un ejemplo muy concreto es la investigación que realiza Barbara C. Anderson sobre el Maestro Bartolomé, del cual dice que pintó doce de las tablas del retablo y para las cuales utilizó todo tipo de influencias, desde tipos de Fernando y Francisco Gallego, hasta formas de la pintura florentina o del *Liber Chronicarum*, entre otros²¹¹. La restauración del conjunto permitió asimismo realizar un estudio técnico de las pinturas, y a su vez comparar los resultados con los artículos que había de otras obras de Gallego. Este análisis es el que más espacio ocupa en la publicación, puesto que documenta absolutamente todo, desde la ejecución del marco hasta los dibujos subyacentes o la aplicación de las capas de pintura. Es precisamente la forma de aplicar la pintura que delata a un pintor o a otro, puesto que aquí es, como concluye su estudio, donde verdaderamente se aprecian las diferencias en la ejecución de las pinturas. De mención especial es el apartado titulado “General Approaches to Painting” que contiene las conclusiones del estudio técnico de Claire Barry²¹². Todas estas explicaciones previas al propio catálogo de las obras son una fuente de información excepcional para comprender el retablo en su totalidad, desde su concepción y su época, hasta la personalidad de los distintos autores. Publicaciones foráneas como ésta son las que en parte compensan el expolio sufrido en nuestro país a lo largo de los siglos.

Otro ejemplo reciente es la publicación de pinturas sobre tabla que realizó Susie Nash²¹³; únicamente muestra una pintura castellana, la Virgen de la Leche, obra palentina realizada hacia el 1500. Nash, gran experta en arte del siglo XV, estudia la obra desde múltiples puntos de vista,

²¹⁰ A. W. DOTSETH, B. C. ANDERSON y M. A. ROGLÁN (eds.), *Fernando Gallego and his Workshop. The Altarpiece from Ciudad Rodrigo*, Philip Wilson Publishers, Londres, 2008.

²¹¹ A. W. DOTSETH, B. C. ANDERSON y M. A. ROGLÁN (eds.), *op. cit.*, 2008, p. 86.

²¹² A. W. DOTSETH, B. C. ANDERSON y M. A. ROGLÁN (eds.), *op. cit.*, 2008, p. 221-232.

²¹³ S. NASH, *Late Medieval Panel Paintings*, Sam Fogg, Londres, 2011.

utilizando incluso información sobre la venta de mercaderías que imperaba en aquella época en Europa para poder obtener datos concretos acerca de la obra, tales como la fecha y lugar de producción. Sus comparaciones formales siempre resultan audaces, guiándose no sólo por las similitudes con otras obras, sino que utiliza también las razones de las diferencias estéticas entre las demás obras y ésta para formular hipótesis verosímiles sobre el uso y destino final de la misma.

En el apartado de simposios y conferencias también existe cierta actividad durante esta década y ello se ve reflejado en las publicaciones existentes. El primer ejemplo viene de la mano de Josemi Lorenzo Arribas²¹⁴, en cuya ponencia nos habla del papel femenino en torno a la *Devotio Moderna*, dando como ejemplo concreto la tabla de las Bodas de Caná de Fernando Gallego en Arcenillas. El autor nos habla del papel que cobra la escena secundaria de la Virgen y otras tres mujeres, adoptando un carácter de punto de fuga simbólico dentro de la composición. Lorenzo se pregunta quién fue el colaborador de Gallego en esta tabla y si esa persona pudo ser una mujer. El autor va más allá e incluso realiza un paralelo entre esta escena y la propia historia de la mujer, y argumenta que es precisamente ahí, de esos lugares secundarios, de donde debemos sacar nuevas interpretaciones de las obras de arte que siempre hemos mirado con los mismos ojos.

Otro ejemplo de colaboración entre distintos especialistas es el aportado por el Congreso Internacional de la Universidad de Lisboa en 2005. Cabe destacar la primera ponencia del congreso, de aspecto mercantil²¹⁵, que pone de manifiesto el carácter organizado y asociacionista de los mercaderes frente a la visión individualista que ha imperado durante mucho tiempo. En general las ponencias no están directamente relacionadas con la pintura hispanoflamenca, pero todas inciden en algún aspecto cuando menos indirecto de la producción artística y de la influencia flamenca sobre la península Ibérica en torno al 1500.

Otro caso digno de mención, aunque dedicado a la escultura hispanoflamenca, es la ponencia de Dorothee Heim²¹⁶ sobre las influencias germanas en Toledo. Centrándonos en el principio del texto, vemos que pone de relieve el escaso interés que se les ha prestado a los artistas y las influencias venidas a nuestro país desde Francia, Italia y Alemania, en contraposición a la atención que han recibido las influencias y artistas flamencos. Al margen de la adecuación del

²¹⁴ J. LORENZO ARRIBAS, "Metáforas visuales de libertad femenina en dos retablos del s. XV el alabastro inglés del Museo Arqueológico Nacional y el de Fernando Gallego (Arcenillas, Zamora)", en *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres: Coloquio Internacional de la AEIHM*, [del 17 al 19 de abril de 2002] / organizado por Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres, 2003, pp. 155-172.

²¹⁵ H. CASADO ALONSO, "El papel de las colonias mercantiles castellanas de los Países Bajos en el eje comercial Flandes-Portugal e islas atlánticas (siglos XV y XVI), en *Ao modo da Flandres : disponibilidade, inovação e mercado de arte na época dos descobrimentos (1415-1580)*, Fernando Villaverde, Madrid, 2005, pp.17-36.

²¹⁶ D. HEIM, "Tardogótico 'internacional' o hispano-flamenco: las Corrientes artísticas del Alto Rin en el foco toledano", en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia* (coord. por Miguel Cabañas Bravo), 2005, pp. 37-50.

término hispanoflamenco²¹⁷, la autora pone de manifiesto lo poco que sabemos aún hoy día acerca de este periodo tan sumamente complejo. Heim estudia las influencias germánicas en Toledo en materia de escultura, pero sus reflexiones pueden ser extrapoladas a todas las manifestaciones artísticas de esta época. Textos como éste demuestran que sólo cuando estudiemos en mayor profundidad la influencia de otras regiones y escuelas sobre nuestra pintura estaremos en condiciones de comprender mejor su significado.

En un texto muy sugerente, Didier Martens²¹⁸ nos presenta a Isabel I como la fundadora de la estética hispanoflamenca, aunque con muchos matices. En su estudio el profesor belga analiza la tipología de los retablos que la reina Isabel I encargó a artistas flamencos asentados en tierras castellanas y de cómo éstos presentan una estética más o menos hispanizada del estilo flamenco. Martens concluye que la monarca contribuyó a la creación de uno de los capítulos más peculiares de la historia del arte español, la de los retablos de tipo ibérico pintados por artistas holandeses. Aunque no podamos saber si realmente Isabel I fue consciente de ello, sí queda patente que su predilección por un tipo de pintura muy concreto influyó en los reinados sucesivos pudiendo considerarla la iniciadora del nuevo rumbo que tomaría la pintura española.

Dentro de la historiografía española nos encontramos con multitud de trabajos realizados en los últimos años, por Sonia Caballero Escamilla, quien leyó su tesis en la Universidad de Salamanca en 2007 acerca de las artes plásticas en el siglo XV en Ávila. De la cantidad de artículos científicos que ha publicado elegiremos los más relevantes para nuestros propósitos, los cuales serán suficientes para comprobar que su vía de investigación está enfocada al análisis social de la historia del arte²¹⁹. Uno de sus textos más significativos es el que hace referencia a la

²¹⁷ HEIM menciona dos textos recientes que han puesto en entredicho la adecuación del término “hispanoflamenco”: J. YARZA LUACES, “El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos”, en *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos – Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Cat. Exp. Hospital de Santa Cruz, Toledo, 1992, y R. DIDIER, “L’Art Hispano-Flamand. Reflexions critiques. Considerations concernant des sculptures espagnoles et brabançonnnes”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 113-144. Ninguno de estos textos se ha incluido puesto que no es el objetivo de este trabajo disertar sobre el término, sino exponer lo que sobre la pintura de esta época se ha escrito. En referencia a este término ya expusimos suficientes argumentos en la introducción y en el capítulo 4. Otro texto que alude a la misma problemática, y que no hemos incluido por las mismas razones, sería: F. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, “Préstamos e influencias extrajenras en la miniatura hispanoflamenca castellana: 1450-1500”, *El arte foráneo en España. Presencia e influencia* (coord. por Miguel Cabañas Bravo), 2005, pp. 227-235.

²¹⁸ D. MARTENS, “Isabelle la Catholique et la fondation d’une esthétique hispano-flamand: une approche typologique”, en *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media* / coord. por María Concepción Cosmen Alonso, María Victoria Herráez Ortega, María Pellón Gómez-Calcerrada, Universidad de León, 2009, pp. 165-190. Otro texto del autor, que no hemos incluido por razones de espacio, ídem, *Peinture flamande et goût ibérique aux XVème et XVIème siècles*, Le Livre Timperman, Bruselas, 2010.

²¹⁹ Agradezco a Sonia Caballero las breves indicaciones aportadas sobre el tema del presente trabajo así como la recomendación sobre sus textos y las vías sobre las que se deben abordar los estudios de la pintura hispanoflamenca en Castilla.

función de las imágenes en el siglo XV²²⁰; en el cual muestra un panorama sobre la creación y uso de las obras de arte, en especial las pinturas. A este respecto Caballero nos habla de temas como las ordenanzas por las que la Inquisición obligaba a guardar imágenes religiosas en las casas y de cómo los falsos conversos hacían un uso manipulado de estas imágenes para acallar posibles rumores de la población cristiana.

Otro de los artículos de la misma autora a destacar es el que habla del Maestro Johannes²²¹, pintor flamenco que trabajó para clientela hispana. Aquí la autora nos muestra las virtudes de las nuevas vías de investigación las cuales abordan la problemática de las tablas de forma muy diferente a la que hicieran los estamentos formalistas; tomando como referente una pintura original y estudiando las distintas copias y versiones se puede averiguar mucha más información que la simple autoría o influencia. En este caso se trata de advertir los intercambios artísticos de los modelos que cautivaron el interés de los comitentes hispanos y de empezar a conocer así el gusto estético de la época. En última instancia, al hablarnos del tríptico flamenco del Museo Provincial de Ávila atribuido al Maestro Johannes, la autora utiliza la historiografía no para desacreditar los anteriores esfuerzos de atribución, sino para demostrar así el estilo ecléctico que tenía el autor.

Artículos como este ponen sobre la mesa cuestiones que hasta ahora han sido tratadas de manera residual, tales como el lugar donde se pintaron las obras o incluso el lugar de venta de las mismas. En este sentido tener la certeza de que el Maestro Johannes no trabajó en la península y que además la compleja iconografía del tríptico hace suponer que no era para la venta en una feria sino realizado bajo encargo, nos debe hacer reflexionar sobre las cuestiones que acompañan al patrocinio internacional de las obras hacia finales del siglo XV. Otro de los artículos publicados por Caballero²²² es el que nos habla del tríptico del Nacimiento del Maestro de Ávila en el Museo Lázaro Galdiano. En este caso la autora nos presenta al pintor como un artesano polifacético, capaz de pintar cualquier tipo de superficie, creador de tablas, frescos e incluso elementos de carpintería. Esta condición era sumamente habitual en esta época, pero a menudo olvidamos el carácter interdisciplinar de los pintores de esta época, el cual puede aportarnos mucha información en cuestiones tales como la formación e influencias. En referencia al mencionado tríptico, la autora nos presenta una obra que advierte similitudes con las pinturas de van der Weyden, pero que a su vez está basada en un texto devocional hispano. Estos cruces de influencias, tan poco estudiados, son los que producen estas obras de arte prácticamente únicas.

²²⁰ S. CABALLERO ESCAMILLA, "Función y recepción de las artes plásticas en el siglo XV", en *Norba-Arte*, vol. XXVI, 2006, pp. 19-31.

²²¹ S. CABALLERO ESCAMILLA, "Un tríptico del Maestro Johannes, artista flamenco al servicio de comitentes hispanos", en *Goya: Revista de arte*, nº 335, 2011, pp. 103-115.

²²² S. CABALLERO ESCAMILLA, "Sobre el Maestro de Ávila y el tríptico del Nacimiento", en *Goya: Revista de arte*, nº 319-320, 2007, pp. 299-312.

Vemos por lo tanto que Caballero abre varios frentes en torno a la investigación científica de las obras de arte: por un lado estaría el uso y las funciones inherentes a las pinturas, y por otro el relacionado con el gusto y los comitentes, sin olvidar el tema del comercio internacional y las diferentes vías por las que las influencias viajaban. Todas estas cuestiones tienen un denominador común; la sociedad que las vio nacer, y es precisamente en el conocimiento de dicha comunidad en el que avanza la autora.

Existen, asimismo, otros cauces por los que se puede progresar en el estudio de las obras de arte, como el que utiliza María del Cristo González Marrero²²³, en el que utiliza las pinturas hispanoflamencas que muestran representaciones de interiores como documentos para reconstruir la sociedad del momento. Este sería un caso inverso al que estamos acostumbrados, es decir, en lugar de utilizar documentos para intentar averiguar algo sobre los retablos, se trataría de extraer información de los mismos para reconstruir la vida cotidiana, y cortesana, y así poder comprender mejor la época.

Otro ejemplo sensiblemente diferente al anterior es el de Miguel Ángel Zalama²²⁴, quien elabora un exhaustivo análisis de la famosa almoneda de las pinturas de Isabel I. Su argumentación gira en torno a la poca consideración que se tenía por la pintura a finales del siglo XV y principios del XVI. Los documentos de la época hablan del reducido precio que había que pagar por las pinturas en comparación a otras creaciones tales como tapices u objetos de orfebrería; está claro que hacia el 1500 lo material tenía un coste muy superior a la creación artística como tal, pero estos datos, aunque certeros, no dejan de ser problemáticos. Si bien es cierto que muchos de los cuadros que dejó la reina no se vendieron, y que por la mayoría se pagaron precios muy bajos, esto contrasta con el hecho de que la producción pictórica fuera extremadamente alta. Ciertamente existía un interés elevadísimo por poseer cuadros y retablos, algo que contrasta con las dificultades por deshacerse de las obras de Isabel I. Ciertamente éste es un frente de investigación que sigue abierto y del que surgirán nuevos debates²²⁵.

Otra de las posibilidades de investigación es la referente a los soportes de los retablos. A este respecto Carmen Garrido²²⁶, perteneciente al gabinete de documentación técnica del Museo del Prado, nos aporta un artículo muy interesante. La autora analiza las distintas tipologías de

²²³ M. del C. GONZÁLEZ MARRERO, *La casa de Isabel la Católica: Espacios domésticos y vida cotidiana*, Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 2005.

²²⁴ M. A. ZALAMA, "La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, nº 74, 2, 2008, pp. 45-66.

²²⁵ El propio autor cita otra de sus publicaciones en este texto que, a pesar de no versar sobre pintura hispanoflamenca, ayuda a comprender la valoración de las obras de arte en dicha época: M. A. ZALAMA, "Isabel la Católica y las joyas. La custodia de la catedral de Toledo", en *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, 2005, pp.331-353.

²²⁶ C. GARRIDO, "Las técnicas flamencas e italianas en relación con la pintura española de los siglos XV y XVI", en *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*, Ministerio de Cultura, IPCE, Madrid, 2010.

soporte de madera y aporta información que por lo general se obvia y no se utiliza a la hora de estudiar los retablos como el tipo de madera, los encolados y otros aspectos que diferencian la producción pictórica española de la confeccionada en otros países. Sus conclusiones resultan muy interesantes para advertir que Juan de Flandes fue uno de los pocos pintores que utilizó diferentes tipos de madera a lo largo de su carrera pictórica. Los dibujos subyacentes y los pigmentos también son estudiados, los cuales eran de menor calidad y de molienda más basta, respectivamente, en la pintura hispanoflamenca comparada con la flamenca. La autora concluye que no será hasta el siglo XVI en que los artistas hispanos refinarán el uso de los pigmentos y mejorarán la ejecución de los dibujos.

Respecto a los análisis técnico y restauraciones han surgido en los últimos años bastantes estudios, como por ejemplo el del retablo de Santa María la Mayor de Trujillo, para el cual contamos con dos ejemplos. El documentado por Rocío Salas²²⁷, el cual es un resumen de la memoria de restauración del conjunto, y el publicado por el Instituto del Patrimonio Histórico Español²²⁸. No se tratan de vías de investigación propiamente dichas, pero son estudios que nos deben servir para realizar nuevos aportes sobre las obras que documentan. En este sentido la historiografía anglosajona se ha mostrado muy competente a la hora de incluir este tipo de estudios técnicos en sus análisis histórico-artísticos.

Otro de los aspectos que se han abordado en los últimos años y que resulta de gran trascendencia para los estudios de las imágenes son los usos de las mismas con respecto al culto religioso. Felipe Pereda²²⁹ en su libro nos ofrece una visión fundamentada en el último cuarto del siglo XV basada en la historia social e intelectual que pone en contexto la creación y la función que tenían las pinturas y esculturas. En el contexto de reconversión de judíos y musulmanes, el autor nos informa de las incipientes normas religiosas que afectarían a las obras de arte en tres aspectos: el estilo, la iconografía y su producción en términos cuantitativos. Ciertamente se trata de un texto muy elaborado y uno de los pocos ejemplos que pone de relieve la importancia de factores externos al artista e incluso al consumidor de la obra de arte, y que sólo podemos comprender si analizamos profundamente el contexto histórico y comprendemos el uso político que se ha hecho de las imágenes.

²²⁷ C. SALAS ALMELA, "Restauración del retablo de Santa María la Mayor. Trujillo", en *Restauración y Rehabilitación*, nº 112, 2007, pp. 42-49.

²²⁸ T. ANTELO, A. GABALDÓN y C. VEGA, "El retablo de Santa María la mayor de Trujillo: dibujo subyacente", en *Bienes Culturales: Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, nº 8, 2008, pp. 75-88.

²²⁹ F. PEREDA, *Las imágenes de la Discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Marcial Pons, Madrid, 2007.

Para concluir con los tipos de estudios que se están llevando a cabo en España en los últimos años, el mejor ejemplo nos lo aporta Olga Pérez Monzón²³⁰. En su texto pone de relieve dos aspectos clave en la creación de obras de arte en el siglo XV: la venta de mercaderías por una parte, y la realización de copias por otra. Cada vez sabemos más acerca del transporte de las obras foráneas hacia la península, su manipulación y distribución; a este respecto la última obra que analizaremos en este estado de la cuestión nos abrirá las miras hacia nuevos niveles de comprensión. El tema de la imitación o copia al que se refiere Pérez Monzón incide en el hecho de que la producción artística partiendo de un original era mucho más habitual de lo que pensamos. En el siglo XV la copia no tenía el carácter peyorativo de hoy día, sino incluso algo deseable por varias razones: en primer lugar, lo que se pretendía imitar era un modelo o unas formas de éxito asegurado, lo cual formaba además parte de la práctica de los talleres; por otra parte, la imitación de un modelo primigenio se daba asimismo por el deseo de unión e identificación con el origen que se trataba de evocar. La autora nos sumerge en un nuevo concepto de la creación artística en una época en la que la invención no era tan habitual como la copia, pero en la que ambas eran igualmente deseadas.

La última obra a analizar se trata de la tesis doctoral que leyó María Teresa Álvarez²³¹ en la University of Southern California en 2003. Su principal objetivo es analizar los comitentes desconocidos que patrocinaron y compraron obras de arte desde el inicio del reinado de Isabel I hasta finales del siglo XVI. Los documentos que utiliza son todos del siglo XVI (entre 1519 y 1586), no obstante se trata en su mayoría de inventarios de mercaderes de Valladolid, tremendamente útiles para sacar conclusiones sobre el acopio que hacían de obras de arte en las ferias. Es necesario conocer estos inventarios para reflexionar sobre el concepto que se tenía sobre obras de arte, es decir, si un mercader almacenaba más de cien imágenes idénticas, y es difícil negar que se tenía un concepto cuando menos de “producción en masa” acerca de estas obras. Otros aspectos que trata la autora en su tesis es la especialización de ciertas localidades; por ejemplo Orduña era lo que hoy día entendemos por un “puerto seco”, en el cual se descargaban anualmente tres mil pinturas flamencas; el caso de Astorga es paradigmático también, puesto que al confluir la ruta Jacobea y la vía de la Plata contaba con un total de veintidós hospitales de peregrinos, y cuya importancia hizo que se disparara el consumo de obras de arte.

²³⁰ O. PÉREZ MONZÓN, “Modos en la producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia”, *El siglo XV y la diversidad de las Artes. IV Jornadas Complutenses de Arte Medieval* (Madrid, 17-19 de noviembre de 2010), 2012 (en prensa).

²³¹ M. T. ÁLVAREZ, *The Art Market in Renaissance Spain: from Flanders to Castile*, University of Southern California, 2003 (tesis doctoral inédita). Existe un breve artículo anterior de la misma autora cuya información está recogida en su tesis: Ídem, “Artistic Enterprise and Spanish Patronage: The Art Market during the reign of Isabella of Castile (1474-1504)”, M. North y D. Ormrod, *Art Markets in Europe, 1400-1800*, Aldershot, Ashgate, pp. 45-60.

Es imposible reducir una tesis de este calibre en apenas unas líneas, pero lo principal es dejar patente la vía investigadora de la autora, basada en documentos de la época convenientemente interpretados y apoyados por la historiografía y las propias obras de arte que han sobrevivido. Una de las conclusiones mas sorprendentes es la que se refiere a la cantidad de pinturas comprada en las ferias, la cual excedió por primera vez al monto de pinturas encargadas. En este aspecto queda muchísimo por hacer, probablemente porque nunca ha sido lo suficientemente interesante para los historiadores del arte abordar temas económicos para respaldar sus tesis histórico-artísticas. En cualquier caso, un breve vistazo a cualquier fuente que haya publicado este tipo de fuentes primarias, aunque sea siguiendo objetivos que nada tienen que ver con la historia del arte, nos da una pista sobre la cantidad de documentos que duermen en los archivos más insospechados a la espera de que alguien los saque a la luz²³².

* * * * *

Las publicaciones analizadas para el presente estado de la cuestión nos permiten obtener una visión de conjunto y asimismo observar las nuevas vías de investigación que se han desarrollado recientemente. Estos nuevos cauces que se abren aportan información novedosa que nos permite comprender la pintura tardogótica con mayor profundidad. A continuación repasaremos las conclusiones extraídas hasta el momento.

Un repaso a la historiografía de la pintura hispanoflamenca nos arroja más preguntas que respuestas, algunas de ellas de difícil solución y otras muchas lo que realmente hacen es dejarnos la puerta abierta a nuevas investigaciones. En el siglo XIX no contemplaron esta pintura como un conjunto hasta que se reunieron bajo un mismo techo a raíz de las desamortizaciones. Sólo a partir de ese momento los historiadores empezaron a preguntarse quiénes eran aquellos pintores y qué significaban sus obras. A principios del siglo XX tenían claro que era una pintura deudora de los primitivos flamencos, de ahí su catalogación como “hispanoflamenca”, por lo que historiadores del arte nacionales y foráneos centraron sus esfuerzos en analizar de dónde venían exactamente esas influencias. Para mediados de siglo la corriente formalista ya había analizado y catalogado una gran cantidad de estas pinturas, siendo la obra de Post la más importante, y es a partir de ahí que comenzaron la búsqueda de documentos y la creación de monografías sobre los maestros de estas pinturas. Todas estas publicaciones sirvieron de base para la creación de artículos científicos

²³² Baste como ejemplo una publicación de derecho fiscal, la cual enumera documentos de tasas a mercancías que entraban por los puertos del cantábrico entre los años 1478 y 1582, los cuales muestran una gran cantidad de objetos de arte, desde tapices de Bruselas hasta figuritas del Niño Jesús: L. M. DÍEZ DE SALAZAR FERNÁNDEZ, *Diezmo Viejo y seco, o diezmo de la mar de Castilla (s. XIII-XVI)*, Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, San Sebastián, 1983.

y tesis doctorales que vieron la luz en las últimas décadas del siglo XX en una actividad frenética que llega hasta los primeros años del siglo XXI.

Es precisamente en los últimos años del siglo pasado en los que la historiografía extranjera se distancia de la española al buscar nuevas vías de investigación que en España en la actualidad se comienzan a analizar²³³. Las razones de este desfase parecen ser varias, siendo la escasez documental la que pudiera parecer la más importante a primera vista. La falta de documentos para el siglo XV es ciertamente un problema que condiciona el estudio y comprensión de esta época, no obstante esta problemática es similar en toda Europa. Es cierto que la abundancia documental del archivo de la Corona de Aragón ha permitido que los estudios en este territorio avancen de una manera que no lo han hecho en Castilla, pero al comparar la historiografía de ambos reinos vemos que las diferencias no son recientes²³⁴. Otros grandes temas como el del mecenazgo también se han abordado con posterioridad en la Corona de Castilla²³⁵.

Ciertamente no resulta fácil explicar el retraso metodológico que han venido sufriendo los estudios de la pintura hispanoflamenca en Castilla, y el porqué de que esas vías no hayan entrado de la misma manera que el formalismo se adoptó como forma de estudio en su día. Probablemente tenga mucho que ver el hecho de que hasta fechas muy recientes no ha habido ningún historiador del arte nuevo que se haya incorporado al estudio sistemático de este periodo. En este sentido la obra de Joaquín Yarza es paradigmática puesto que trata una gran cantidad de temas en sus obras, tales como la figura del artista-artesano, el concepto de taller, las ciudades como centros culturales, etc. Todos estos aspectos aportan una visión contextualizada de la producción artística de la época.

Es posible asimismo que los mayores esfuerzos y reconocimientos se hayan dado en estudios de la etapa renacentista, quedando el tardogótico fuera de las principales áreas de estudio.

²³³ No es necesario hacer un repaso a toda la historiografía foránea acerca de los primitivos flamencos, puesto que la diferencia del rumbo queda patente con apenas unos ejemplos; si bien el impacto que supusieron las obras de Panofsky y Friedländer en su día es ampliamente conocido, los autores foráneos han seguido avanzando de manera espectacular. El catálogo de pinturas flamencas del siglo XV de la National Gallery de Londres es paradigmático, L. CAMPBELL, *The fifteenth Century Netherlandish Paintings*, National Gallery, Londres, 1998. La introducción al catálogo es una de las mejores aproximaciones que se han realizado en torno a la pintura flamenco del siglo XV. Otros textos recientes y metodológicamente ejemplares son: B. RIDDERBOS, A. VAN BUREN y H. VAN VEEN (eds.), *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2005 (del texto original de 1995); B. L. ROTHSTEIN, *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005; y S. NASH, *Northern Renaissance Art*, Oxford University Press, Oxford, 2008. Más recientemente, y siguiendo los pasos de L. CAMPBELL: S. F. JONES, *Van Eyck to Gossaert. Towards a Northern Renaissance*, National Gallery, Londres, 2011.

²³⁴ En este sentido es de destacar un hecho como el de la publicación de las monografías; en Castilla no vemos la primera monografía de un pintor hasta 1958 (citado en el capítulo 3), mientras que para Aragón la primera monografía se publica mucho antes: E. TORMO Y MONZÓ, *Bartolomé Bermejo. El más recio de los primitivos españoles*, (sin editorial), Madrid, 1926.

²³⁵ Habría que esperar al siglo XXI para comenzar a ver publicaciones que aborden el patrocinio más allá de los Reyes Católicos: J. YARZA LUACES, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, El Viso, Madrid, 2003.

En última instancia, otra de las razones que se pueden esgrimir para explicar este desfase es la centralización que se ha producido en el análisis del reinado de Isabel la Católica, dejando otros aspectos para futuros trabajos. En este sentido se podría recordar la apertura de forma permanente en marzo de 2010 de las salas de pintura medieval española en el Museo del Prado, una asignatura pendiente desde que en 1864 Cruzada Villaamil llamara la atención sobre este curioso grupo pictórico.

La perspectiva que nos permite obtener el conocimiento de la historiografía sobre los estudios de la pintura hispanoflamenca es lo que nos lleva a ser conscientes de las lagunas que se deberían cubrir sin dilación. A este respecto contrasta una vez más la diferencia existente entre los estudios de ambas coronas; en Castilla no se ha realizado ninguna obra de conjunto, mientras que en Cataluña se realizó entre 2002 y 2009 un estudio en diez volúmenes del arte gótico²³⁶, estando dedicado uno de los volúmenes a la pintura tardogótica, las influencias foráneas y los pintores locales y extranjeros que trabajaron en Cataluña en la segunda mitad del siglo XV. En este sentido destaca la ausencia de una publicación de referencia en los mismos términos que la catalana. Ciertamente el futuro de los estudios de la pintura hispanoflamenca castellana pasa por fijar sus miras en las recientes publicaciones que se han dado sobre la Corona de Aragón y la historiografía anglosajona que avanza imparable en la consecución de sus objetivos. Ambas comparten una visión de estudio mucho más amplia a la que los estudiosos castellanos únicamente parecen asomarse de manera tímida, sin terminar de adoptarla por completo.

Un repaso cronológico centrado en los distintos aspectos de estudio resulta más que elocuente a la hora de mostrarnos cuándo se ha comenzado a abordar un tema u otro. La primera característica que se abordó fue el estilo, hace más de cien años, algo lógico puesto que en España permanecían muchas obras flamencas y cualquier erudito podría relacionar ambos estilos, aun cuando no se tenía consciencia de que fuera otra corriente. Este rasgo no se ha dejado de estudiar nunca, puesto que ha sido el más recurrente en la larga tradición formalista que presenta nuestra historiografía. La iconografía es otra de las particularidades que más tiempo lleva siendo estudiada, casi tanto como el estilo. Curiosamente no encontramos muchos estudios que hablen exclusivamente de este tema, aunque se menciona con mayor o menor rigor en muchos de los estudios.

La evolución estilística y la agrupación de los estilos por pintores conocidos y sus círculos no llegará hasta la sistematización que supuso la obra de Post. Su publicación marcó un antes y un después y somos deudores de su catalogación sin la cual hoy día no nos encontraríamos en el punto en el que estamos. No obstante, los estudios no han llevado una evolución lineal y en cada época han primado distintos intereses; las monografías de autores no comenzarían, como ya

²³⁶ VV.AA., *L'Art gòtic a Catalunya, Enciclopedia Catalana*, Barcelona, 2002-2009.

hemos dejado dicho, hasta bien pasada la mitad del siglo pasado. Estos cambios arbitrarios de intereses han llevado a disponer de muchas obras respecto a un pintor, como puede ser Juan de Flandes, o a que de otros se repitiera siempre lo mismo, sin aportar nada nuevo, como es el caso de Jorge Inglés. En cualquier caso, no parece que nadie haya estudiado las causas reales del nacimiento del estilo hispanoflamenco; únicamente se ha debatido acerca de las vías por las que el estilo flamenco penetró. De manera incipiente, y desde que la historiografía francesa acuñara el término, se vino hablando de la influencia flamenca, pero no fue hasta la publicación de Post que surgió el interés por adivinar la influencia u origen de cada detalle de cada pintura.

Otros aspectos como la expansión del movimiento o las vías de penetración del estilo, tales como los viajes de pintores o el comercio de las obras, se han estudiado de manera muy somera hasta años recientes. En realidad no ha sido hasta los años setenta del siglo pasado que esta pintura se ha abordado en su contexto, estudiando las relaciones políticas y económicas entre la Corona de Castilla y Flandes para comprender la estrecha relación de influencias que dio lugar a esta pintura. De hecho, las coordenadas que definen el estilo resultan a todas luces artificiales; la cronología comienza con la primera pintura documentada en 1455 tantas veces mencionada, y termina hacia 1510. Ambos límites han demostrado ser insuficientes, puesto que por una parte se ha demostrado que existen pinturas anteriores a esa fecha de influencia flamenca y por otra existen pinturas retardatarias que a finales del siglo XVI aún se siguen demandando. Asimismo, se ha puesto en entredicho la definición del estilo, puesto que generalmente se ha visto como una asimilación tosca de la pintura flamenca, pero existen obras de calidad excepcional realizadas por pintores hispanos en Castilla. También se han incluido bajo el paraguas de su definición a los pintores extranjeros que han desarrollado su actividad dentro de las fronteras castellanas. El caso de Juan de Flandes resulta interesante puesto que se ha debatido el lugar en el que recibió su formación, siendo lo más lógico pensar que se formó en Flandes debido a la gran calidad de sus pinturas. El sentido común ha dictado que obras de tan alta calidad suponen una formación flamenca directa en aquellos territorios, pero la realidad es que sabemos muy poco sobre los talleres castellanos de esa época. Debemos admitir que en Castilla los pintores foráneos se contaban por docenas, y las obras flamencas por miles; en un ambiente tan “flamenquizado” es difícil pensar que quien tuviera unas aptitudes excepcionales para la pintura no pudiera desarrollarlas casi plenamente.

El mecenazgo merece capítulo aparte puesto que hasta muy recientemente sólo se ha hablado de Isabel I. Es cierto que fue una figura de extrema importancia en la expansión y promoción de este estilo, no obstante desde las conmemoraciones a mediados del siglo pasado apenas ha habido cabida para estudiar a otros comitentes. No ha sido hasta finales del siglo XX que nadie se interesó por los encargos de otras personalidades de la época como Álvaro de Luna,

Mencia de Mendoza, o el Marqués de Santillana y aún queda mucho trabajo por realizar en esta materia. Ciertamente el conocimiento de las preferencias artísticas de Isabel la Católica han permitido avanzar en el estudio de las obras de arte pero al mismo tiempo ha relegado el estudio de otros clientes que quizá resulten menos llamativos o famosos, lo cual ha supuesto una merma en el interés por otros promotores. Asimismo, contrasta la cantidad de estudios realizados a este respecto en la Corona de Aragón²³⁷.

Es a finales del siglo XX cuando la historiografía se ha fijado en aspectos en los que nunca antes se había interesado: soportes, modos de producción, comercio nacional e internacional y un largo etcétera de campos que apenas se habían explorado con anterioridad. Curiosamente todos estos temas son abordados de manera aislada, sin que encontremos una personalidad o entidad que aglutine todos estos estudios y los canalice de manera sistemática. En su lugar nos encontramos con aportaciones muy dispares que estudian estas cuestiones una a una, tales como los referentes a dibujos subyacentes, que verán la luz únicamente cuando una institución, como puede ser el Museo del Prado, se decide a analizar técnicamente unas pinturas hispanoflamencas. En otros casos se trata de la historiografía foránea que viene al auxilio de nuestras necesidades; los estudios de otros países nos han aportado novedades que han servido para seguir avanzando en el estudio de esta pintura. A nivel nacional estudios como los de Felipe Pereda y Olga Pérez en los últimos años nos han aportado información sobre el uso y función, la antropología de la imagen y los modos de producción de las obras de arte.

A los primeros análisis iconográficos, iconológicos y estilísticos de la pintura tardogótica se han unido a lo largo del último siglo nuevas sendas que inciden en aspectos muy diversos, tales como el patrocinio de las obras, el uso y funciones de las mismas, los modos de producción, la consideración de los maestros, sus círculos y sus talleres, y los materiales empleados en la creación de los retablos. Todos estos aspectos, unidos a la búsqueda de nueva documentación y estudiados de manera conjunta nos permitirán avanzar en el conocimiento de este estilo. Respecto a las fuentes escritas es preciso mencionar los últimos avances, puesto que no debemos limitarnos a los archivos que contienen documentos directamente relacionados con los pintores o sus creaciones. Los datos económicos nos han ofrecido ya ciertas novedades, y más recientemente el estudio de los textos literarios²³⁸ nos aporta gran cantidad de noticias que se pueden utilizar para

²³⁷ Para obtener una idea de los avances que se han llevado a cabo en este territorio en material de mecenazgo, nos sirve una selección de una amplia cantidad de textos: RYDER, A., *Alfonso el Magnánimo. Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Alfons el Magnànim, Valencia, 1992; LACARRA, M^a C., "Los pintores del arzobispo don Dalmau de Mur (1431-1456) en tierras de Aragón", en *Aragonia Sacra*, vol. IX, 1994, pp. 43-54; y GARCÍA MARSILLA, J. V., "El poder visible. Demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso el Magnánimo", *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 7-8, 1996-1997, pp. 33-47.

²³⁸ Unos de los textos más interesantes en cuanto a la utilización de fuentes literarias son: O. PÉREZ MONZÓN, "Escenografías funerarias en la Baja Edad Media", en *Codex Aquilarensis*, nº 27, 2011, pp. 213-244; y M. J.

ahondar en el conocimiento global de esta época. La utilización de todas estas herramientas en futuros proyectos demostrará ser la forma más segura de avanzar en el conocimiento y comprensión de las expresiones pictóricas de finales del siglo XV y principios del XVI.

ABREVIATURAS EMPLEADAS

AEAA: Archivo Español de Arte y Arqueología

AEA: Archivo Español de Arte

BSCE: Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones

BSEE: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones

PITTM: Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses

BIBLIOGRAFÍA

AGAPITO Y REVILLA, J., *La pintura en Valladolid. Programa para un estudio histórico-artístico*, Imprenta Castellana, Valladolid, 1925-43.

– “Obra de arte que hay que rescatar. La tabla del convento de Santa Clara de Valladolid”, en *BSEE*, año XXIX, 4º trimestre, dic 1921, pp. 229-247.

ÁLVAREZ, M.-T., *The Art Market in Renaissance Spain: from Flanders to Castile*, Tesis Doctoral, University of Southern California, 2003 (inédita).

– “Artistic Enterprise and Spanish Patronage: The Art Market during the reign of Isabela of Castile (1474-1504)”, en M. North y D. Ormrod, *Art Markets in Europe, 1400-1800*, Aldershot, Ashgate, 1999, pp.45-60.

ANDERSON, B. C., “A late Fifteenth-century Spanish Pietà from the Circle of Fernando Gallego”, *J. Paul Getty Museum Journal*, nº 16, 1988, pp. 61-74.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., “Dos tablas castellanas de hacia 1490 en el Museo del Prado”, en *AEAA*, [3]:7, 1927 (ene/abr), pp. 93-94.

– “El ‘maestro de la Virgo inter Virgines’. La tabla del primer conde de Alba”, *AEAA*, [1]:2, 1925 (may/ago), pp. 193-196.

– “El Maestro de Pilatos, del Museo Lázaro”, en *AEA*, [35]:140, 1962 (oct/dic), pp.325-326.

– “Gallego y Schongauer”, en *AEAA*, [6]:16, 1930 (ene/abr), pp. 74-75.

– “La Pintura en Burgos a Principios del siglo XVI”, en *AEAA*, [6]:16, 1930 (ene/abr), pp. 75-77.

– “Varios Pintores de Palencia. El Maestro de Astorga”, en *AEA*, [18]:70, 1945 (jul/ago), pp. 229-232.

– *Pintura del Renacimiento Ars Hispaniae*, t. XII, Plus-Ultra, Madrid, 1954.

ANTELO, T., GABALDÓN, A. y VEGA, C., “El retablo de Santa María La Mayor de Trujillo: dibujo subyacente”, en *Bienes Culturales: Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, nº 8, 2008, pp. 75-88.

ARIAS MARTÍNEZ, M. “Sobre el retablo de San Jerónimo de Jorge Inglés”, en *Bol. del Museo Nacional de Escultura*, nº 1, 1996-97, pp. 7-13.

AZCÁRATE, J. M., *Arte Gótico en España*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1990.

BERG SOBRE, J. Y BOSCH, L. M. F., *The Artistic Splendor of the Spanish Kingdoms: the art of the fifteenth century Spain*, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 1996.

BERG SOBRE, J., *Behind the altar table: the development of the painted retablo in Spain, 1350-1500*, University of Missouri Press, Columbia-London, 1989.

BERMEJO, E., “Influencia de van Eyck en la pintura española”, en *AEA*, [63]:252, 1990 (oct/dic), p.555-569

- *Juan de Flandes*, Instituto Diego Velázquez-CSIC, Madrid, 1962.
- “La Escuela de Brujas y los inicios del renacimiento en la pintura castellana. España ante la crisis del arte europeo”, en *España en las crisis del arte europeo. Coloquios celebrados en conmemoración de los XXV años de la fundación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, CSIC, 1968, pp. 137-140.
- “Novedades sobre Juan de Flandes, el Maestro de la Leyenda de la Magdalena y Jan de Beer”, en *AEA*, [61]:243, 1988 (jul/sept), pp. 231-241
- BERTAUX, E., “La fin de la peinture hispano-flamande”, en *Historie de l’Art*, André Michel (ed.), Paris, vol. 4, pt. 2, 1911, pp. 892-906.
- “La Peinture et la sculpture espagnoles au XIV^e et au XV^e siècle jusqu’au temps des Rois Catholiques,” en *Histoire de l’art*, André Michel (ed.), vol. 3, pt. 2, Paris, 1908, pp. 744-809.
- BRANS, J. V. L., *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco* (traducción castellana del original inédito por M. Cardenal Iracheta), Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1952.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., “El Maestro de Sirga en la pintura hispanoflamenca palentina” en *Jornadas sobre el gótico en la provincia de Palencia*, Palencia, 1988, pp. 87-95.
- CABALLERO ESCAMILLA, S., “Función y recepción en las artes plásticas en el S. XV”, en *NORBA-ARTE*, vol. 26, 2006, pp. 19-31.
- “Sobre el Maestro de Avila y el Tríptico del Nacimiento”, en *Goya: revista de arte*, nº 319-320, 2007, pp. 299-312.
- “Un tríptico del Maestro Johannes, artista flamenco al servicio de comitentes hispanos”, en *Goya: revista de arte*, nº 335, 2011, pp. 103-115
- CABRERA, J. M., Y GARRIDO, C., “Dibujos subyacentes en las obras de Fernando Gallego”, en *Boletín del Museo del Prado*, vol. 2, nº 4, enero-abril 1981, pp. 27-48.
- CAMÓN AZNAR, J., *Pintura Medieval Española, Summa Artis*, t. 22, Espasa Calpe, Madrid, 1966.
- CAMPBELL, L., *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Paintings*, National Gallery, London, 1998.
- CASADO ALONSO, H., “El papel de las colonias mercantiles castellanas de los Países Bajos en el eje comercial Flandes-Portugal e islas atlánticas (siglos XV y XVI), en *Ao modo da Flandres: disponibilidade, inovação e mercado de arte na época dos descobrimentos (1415-1580)*, Fernando Villaverde, Madrid, 2005, pp.17-36.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, 6 vols., Madrid, 1800.
- CHICO PICAZA, M. V., *La pintura gótica del siglo XV*, Vicens-Vives, Barcelona, 1989.
- CHECA CREMADES, F., *Pintura y Escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1988.
- COO, J. DE Y REYNAUD, N., “Origen del retablo de San Juan Baustista atribuido a Juan de Flandes”, en *AEA*, [52]:206, 1979 (abr-jun), pp.125-144.
- CRUZADA VILLAAMIL, G., “Algunos Cuadros notables del Museo Nacional de Pinturas”, en *El Arte en España*, 1864, pp. 241-247
- *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Imprenta de Manuel Galiano, Madrid, 1865.
- DÍAZ PADRÓN, M. y TORNÉ, A., “El Maestro de Miraflores, pintor de la tabla de la Virgen de

- los Reyes Católicos del Museo del Prado”, en *Boletín del Museo del Prado*, vol. 7, nº 19, abril 1986, pp. 5-12.
- DÍEZ DE SALAZAR FERNÁNDEZ, L. M., *Diezmo Viejo y seco, o diezmo de la mar de Castilla (s. XIII-XVI)*, Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, San Sebastián, 1983.
- DOTSETH, A. W., ANDERSON, B. D., ROGLÁN, M. A., (eds.), *Fernando Gallego and His Workshop: The Altarpiece from Ciudad Rodrigo. Paintings from the collection of the University of Arizona Museum of Art*, Philip Wilson Publishers, Londres, 2008.
- EDMUND HEAD, B., *A Hand-Book of the History of the Spanish and French Schools of Painting*, John Murray, Londres, 1848.
- FELIPE FERRERO, F., *Las tablas de Francisco Gallego en Arcenillas del Vino*, Gráficas Andrés Martín, Valladolid, 1971.
- *Las 35 tablas de arcenillas (s. XV): Su historia y su mensaje*, Gráficas Andrés Martín, Valladolid, 1991.
- *Vicisitudes de el mayor retablo español del siglo XV: las treinta y cinco tablas de Arcenillas*, Gráficas Andrés Martín, Valladolid, 1975.
- FERNÁNDEZ VILLAMIL, C., *El Siglo XV en Castilla y Andalucía, pintura gótica*, Madrid, Eyder, 1976.
- GALILEA ANTÓN, A., *La pintura gótica en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1995.
- GARRIDO, C., “Las técnicas flamencas e italianas en relación con la pintura española de los siglos XV y XVI”, en *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*, Ministerio de Cultura-IPCE, Madrid, 2010.
- GAYA NUÑO, J. A., *Fernando Gallego*, Instituto Diego Velázquez-CSIC, Madrid, 1958.
- “Cruces de influencias artísticas en la España de los Reyes Católicos”, en *BSEE*, año LV, (2º trimestre), 1951, pp. 98-103.
- GÓMEZ MORENO, M., “Francisco Chacón, pintor de la Reina Católica”, en *AEAA*, [3]:9, 1927 (sep/dic), pp. 359-60.
- GÓMEZ MORENO, M. y SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “Sobre Fernando Gallego”, en *AEAA*, [3]:9, 1927 (sep/dic), pp. 349-357.
- GONZÁLEZ MARRERO, M. C., *La Casa de Isabel la Católica. Espacios domésticos y vida cotidiana*, Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 2005.
- GUDIOL RICART, J., “El Pintor Diego de la Cruz”, en *Goya: revista de arte*, nº 70, 1966, pp. 208-17.
- *Pintura Gótica, Ars Hispaniae*, t. IX, Plus-Ultra, Madrid, 1955
- “Una obra inédita de Jorge Inglés”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arquitectura (Universidad de Valladolid)*, fascículos XXXIV a XXXVI, 1943-44, pp. 159-163.
- HARASZTI-TAKACS, M., *Spanish Masters*, Fine Arts Museum, Corvina Press, Budapest, 1966.
- HEIM, D., “Tardogótico ‘internacional’ o hispano-flamenco: las Corrientes artísticas del Alto Rihn en el foco toledano”, en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia* (coord. por Miguel Cabañas Bravo), 2005, pp. 37-50.
- HERRERA ORIA, E., “Un retablo del monasterio de Oña”, en *BSEE*, año XXIV (1º trimestre), mar. 1916, pp. 52-5.
- HUIDOBRO Y SERNA, L., “Influencia del reinado de los Reyes Católicos en el arte palentino”, *PITTM*, nº 6, 1951, pp. 93-99.

- IBÁÑEZ, A. C., BERMEJO E. y SILVA MAROTO, P., *Las pinturas sobre tabla de los siglos XV y XVI de la catedral de Burgos*, Cabildo Metropolitano, Burgos, 1994.
- ISHERWOOD KAY, H., "Two paintings by Juan de Flandes", en *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 58, nº 337, abril de 1931, pp. 197-198.
- JONES, S. F., *Van Eyck to Gossaert. Towards a Northern Renaissance*, National Gallery, Londres, 2011.
- LACARRA, M. J. y CACHO BLECUA, J. M., *Entre oralidad y escritura: La Edad Media, Historia de la literatura española*, vol. 1, Crítica, Barcelona, 2012.
- LAFUENTE FERRARI, E., "Las Tablas de Sopretán", en *BSEE*, año XXXVII (2º trimestre), junio de 1929, pp. 89-111.
- LEFORT, P., *Historia de la pintura española*, la España Editorial, Madrid, 1893 (?).
- LORENZO ARRIBAS, J., "Metáforas visuales de libertad femenina en dos retablos del s. XV: el alabastro inglés del Museo Arqueológico Nacional y el de Fernando Gallego (Arcenillas, Zamora)", en *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres: Coloquio Internacional de la AEIHM*, (del 17 al 19 de abril de 2002), 2003, pp. 155-172.
- LUCAS HERNÁNDEZ, A., *La estética nominalista en la pintura hispanoflamenca*, tesis de licenciatura inédita de la Universidad Complutense de Madrid, 1977 (no especifica director).
- MADRAZO, P. de, *Catálogo de cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, Madrid, 1873.
- *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid, seguido de una sinópsis de las várias escuelas á que pertenecen sus cuadros, y los autores de éstos, y de una noticia histórica sobre las colecciones de pinturas de los palacios reales de España, y sobre la formación y progresos de este establecimiento. Parte Primera. Escuelas Italianas y Españolas*. Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1872.
- MARTENS, D., "Isabelle la Catholique et la fondation d'une esthétique hispano-flamand: une approche typologique", en *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media* (coord. por María Concepción Cosmen Alonso, María Victoria Herráez Ortega y María Pellón Gómez-Calcerrada), Universidad de León, 2009, pp. 165-190.
- MARTÍ Y MONSÓ, J., "Retratos de Isabel la Católica", *BSCE*, año II, nov. 1904, nº 23, pp. 496-506.
- MATEO, I. y SILVA MAROTO, P., "Nuevas Tablas burgalesas de fines del XV y comienzos del XVI en colecciones particulares de Madrid", en *AEA*, [60]:238, 1987 (abr/jun), pp. 201-210.
- MAYER, A. I., "A hispano-flemish painting", en *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, nº 412, vol. 71, 1937, pp. 41-42.
- "Dos tablas primitivas hispanoflamencas", en *BSEE*, año XXXII, 4º trimestre, dic. 1994, pp. 255-57.
 - *La pintura española*, Editorial Labor, Barcelona, 1929.
- MORENO VILLA, J., "Un pintor de la reina católica", en *BSEE*, año XXV (4º trimestre), dic. 1917, pp. 275-281.
- NASH, S., *Late Medieval Panel Painting. Materials, Methods, Meanings*, Sam Fogg, Londres, 2011.
- *Northern Renaissance Art*, Oxford University Press, Oxford, 2008.

- OJEDA, G. M., “Un pintor burgalés desconocido del reinado de los Reyes Católicos, Juan de Burgos”, en *Boletín del Instituto Fernán González*, año 30, nº 116, 3er trimestre, 1951, pp. 652-653.
- PADRÓN MÉRIDA, A., “Tres tablas con escenas de la vida de San Buenaventura, por el maestro de Segovia”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 52, 1986, pp. 379-384.
- PASSAVANT, J. D., *El arte cristiano en España*, Imprenta y Librería de José G. Fernández, Sevilla, 1877 (traducida del alemán por Claudio Boutelou).
- PEMÁN Y PEMARTÍN, C., *Juan van Eyck y España*, Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz, Cádiz, 1969.
- PEREDA, F., *Las imágenes de la discordia. Política y poética en la España del 400*, Marcial Pons, Madrid, 2007.
- PÉREZ MONZÓN, M. O., “Modos en la producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia”, en *El siglo XV y la diversidad de las Artes. IV Jornadas Complutenses de Arte Medieval* (Madrid, 17-19 de noviembre de 2010), 2012 (en prensa).
- “Escenografías funerarias en la Baja Edad Media”, en *Codex Aquilarensis*, nº 27, 2011, pp. 213-244.
- PORRAS, C. (ed.), *Pintura del siglo XV: Andalucía y Castilla*, col. Historia del Arte Español, vol. 27, Hiares Editorial, Madrid, 1969.
- POST, C. R., *A History of Spanish Painting*, 14 vols., Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1930-66.
- QUINN, R. M., *Fernando Gallego and the retablo of Ciudad Rodrigo*, University of Arizona Press, Tucson, 1961.
- RIDDERBOS, B., VAN BUREN, A. y VAN VEEN, H. (eds.), *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2005.
- RIPIO GONZÁLEZ, M. P., “La Sagrada Parentela: el retablo hispanoflamenco de la parroquia de Piedrahita (Ávila)”, en *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 6, nº 11, 1993, págs. 214-217.
- “Un nuevo pintor hispanoflamenco: el maestro abulense de Piedrahita”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 57, 1994, págs. 125-148.
- ROBINSON, J. C., “The ‘Maître de Flemalle’ and the Painting of the school of Salamanca”, en *Burlington Magazine for Connoisseurs*, nº 29, vol. 7, ago. 1905, pp. 387-393.
- “The ‘Virgin of Salamanca’ by the Maître de Flemalle”, en *Burlington Magazine for Connoisseurs*, jun. 1905, nº 27, vol. 7, jun. 1905, pp. 238-239.
- ROTHSTEIN, B. L., *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.
- SALAS ALMELA, R., “Restauración del retablo de Santa María la Mayor: Trujillo”, *Restauración & rehabilitación*, nº 102, 2007, págs. 42-49.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Instituto Diego Velázquez-CSIC, Madrid, 1950.
- “Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del Marqués de Santillana”, en *BSEE*, año XXV, 2º trimestre, jun. 1917, pp. 99-105.
- “Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del Marqués de Santillana. Conclusión”, en *BSEE*, año XXVI, 1º trimestre, mar. 1917, pp. 27-31.
- SELVA, J., *El arte español en tiempos de los Reyes Católicos*, Editorial Amalteá, Barcelona, 1943.

- SENTENACH, N., “Las tablas antiguas del Museo del Prado”, en *BSEE*, año VIII, nº 87, mayo 1900, pp. 99-109.
- SILVA MAROTO, P., *Fernando Gallego*, Caja Duero, Salamanca, 2004.
- “Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca”, en *AEA*, 61:243, 1988 (jul/sept), pp. 271-282.
 - *Juan de Flandes*, Caja Duero, Salamanca, 2006.
 - “La pintura hispanoflamenca en Castilla”, en *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, Museo Nacional d’Art de Catalunya – Museo Bellas Artes de Bilbao, Barcelona – Bilbao, 2003, pp. 77-85.
 - *Pintura hispanoflamenca castellana: Ávila*, Tesis de licenciatura inédita de la Universidad Complutense de Madrid, 1970, investigación dirigida por A. E. PÉREZ SÁNCHEZ.
 - *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y Sarga*, 3 vols., Junta de Castilla y León, Valladolid, 1990.
 - “Pintura hispanoflamenca en Ávila: Juan de Pinilla o el maestro de san Marcial”, en *AEA*, 45:177, 1972 (ene/mar), pp.33-41,
 - “Pintura hispanoflamenca en Burgos: el antiguo retablo mayor del monasterio de Oña”, en *Actas del XXIII Congreso internacional de historia del arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada 1973, Granada, 1976 v.1, pp.489-495.
- SOLVAY, L., “De l’influence de l’art flamand sur les origines de l’art espagnol”, en *Bulletin des Comissions Royales d’Art et d’Archeologie*, XXIII (1884), pp. 215-40.
- STERLING, C., “Tableaux espagnols et un chef d’oeuvre portugais méconnus du XV^eème siècle”, *España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada 1973, Granada, 1976, vol. 1, p. 496-515.
- STIRLING-MAXWELL, W., *Annals of the Artists of Spain. A new edition incorporating the author’s own notes and emendations*, John C. Nimmo, Londres, 1891.
- TEJADA, A., “El retablo de la iglesia de Ventosilla”, en *BSEE*, año XXXVIII (1^o trimestre), marzo de 1930, pp. 49-53.
- TORMO Y MONZÓ, E., “El retablo de Robledo, Antonio del Rincón, pintor de los Reyes, y la colección de tablas de Doña Isabel la Católica”, en *BSCE*, año II, nov. 1904, nº 2, pp. 477-492.
- “Sobre algunas tablas hispano-flamencas sacadas de Castilla la Vieja. I. La Fontana de la Gracia del Prado, procedente del Parral de Segovia, y la Descensión en el Louvre, procedente de la Catedral de Valladolid”, en *BSCE*, año IV, nov. 1906, nº 47, pp. 529-535.
 - “Sobre algunas tablas hispano-flamencas sacadas de Castilla la Vieja. I. La Fontana de la Gracia del Prado, procedente del Parral de Segovia, y la Descensión en el Louvre, procedente de la Catedral de Valladolid. Conclusión”, en *BSCE*, año V, ene. 1907, nº 49, pp. 8-16.
 - “Sobre algunas tablas hispano-flamencas sacadas de Castilla la Vieja. II. El ‘Tríptico de Juan II, obra de Roger Van der Weyden, y otro del Bautista, atribuido al mismo, ambos en el Museo de Berlín, procedentes de Miraflores de Burgos”, en *BSCE*, año VI, no. 1908, nº 71, pp. 546-558.
- TZEUTSCHLER LURIE, A., “Birth and Naming of Saint John the Baptist attributed to Juan de Flandes. A newly discovered Panel from a hypothetical Altarpiece”, en *The Bulletin of Cleveland Museum of Art*, nº 63, 1976, pp. 119-35.
- VANDEVIVERE, I, y BERMEJO, E., *Juan de Flandes. Catálogo de Exposición*, Museo del Prado, Madrid, 1986.

- VV. AA., *Comercio, Mercado y economía en tiempos de la Reina Isabel*, Fundación Museo de las Ferias, Medina del Campo, 2004.
- VV. AA., *Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea*, Diócesis de Calahorra y Lacalzada-Logroño, San Sebastián, 1999.
- VV. AA., *Sumas y restas de las tablas de Arcenillas. Fernando Gallego y el antiguo retablo de la Catedral de Zamora*, Junta de Castilla y León, Zamora, 2007.
- YARZA LUACES, J., “Comercio artístico Flandes-reinos hispanos”, en *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, Museo Nacional d’Art de Catalunya – Museo Bellas Artes de Bilbao, Barcelona – Bilbao, 2003, pp. 107-117.
- *El retablo de la flagelación de Leonor de Velasco*, Ediciones El Viso, Madrid, 1999.
- *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, Ediciones El Viso, Madrid, 2003.
- *Los Reyes Católicos : paisaje artístico de una monarquía*, Editorial Nerea, Madrid, 1993.
- ZALAMA, M. A., “La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, nº 74, 2, 2008, pp. 45-66.
- ZARCO DEL VALLE, M. R., *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*, Imprenta de la viuda de Calero, Madrid, 1870.